

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Pintura

**NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN**  
**Intervenciones artísticas en el espacio urbano**  
**como una de las salidas a los circuitos**  
**convencionales:**  
**Estados Unidos 1965-1995**



BIBLIOTECA U.C.M.



5308321267

**TESIS DOCTORAL**



Rº T 251

Realizada por  
**Blanca Fernández Quesada**

Director  
**Dr. D. Manuel Parralo Dorado**

Madrid 1999

**CUBIERTA:**

**Fotografia de fondo:**

Manifestación "Pro-choice" del colectivo WAC (Women's Action Coalition) (1992). Washington D.C.

**Fotografía de la portada:**

CONAL, Robbie: *Artificial-Art Official* (1990). Valla publicitaria colocada en las calles de Nueva York.

X-53-388391-0

# Índice

|  |           |
|--|-----------|
| Agradecimientos  | vii       |
| <b>Introducción</b>  | ix        |
| <b>1. Actitudes e intenciones hacia el arte y la ciudad</b>          | <b>1</b>  |
| 1.1. La noción de espacio urbano                                     | 3         |
| 1.1.1. La acentuación del aspecto social del espacio urbano          | 4         |
| 1.1.2. Los habitantes y usuarios del espacio urbano                  | 11        |
| 1.2. La crisis de la vida metropolitana                              | 13        |
| 1.2.1. La reforma del espacio urbano                                 | 13        |
| 1.2.2. La vivencia contemporánea                                     | 16        |
| 1.3. La actuación del arte en los espacios urbanos                   | 18        |
| 1.3.1. La desmaterialización del arte público                        | 19        |
| 1.3.2. La obsolescencia del término arte público                     | 33        |
| <b>2. Desde una crítica estadounidense a la modernidad</b>           | <b>38</b> |
| 2.1. El sentir de la época   | 39        |
| 2.1.1. El activismo político   | 42        |
| 2.1.2. La teorización de la cultura                                  | 44        |
| 2.2. La reconsideración del objeto de arte                           | 46        |
| 2.2.1. La obra de arte como proceso                                  | 47        |
| 2.2.2. La negación de la primacía del autor                          | 55        |
| 2.3. La necesidad de un arte comprometido                            | 57        |
| <b>3. La salida de los circuitos artísticos convencionales</b>       | <b>63</b> |
| 3.1. La consideración del contexto                                   | 63        |
| 3.1.1. El "campo expandido"  | 64        |
| 3.1.2. La inscripción del arte en contextos sociales y comunicativos | 66        |
| 3.2. La especificidad del emplazamiento                              | 71        |
| 3.2.1. La consideración de los aspectos formales del emplazamiento   | 71        |
| 3.2.2. La consideración de aspectos no formales del emplazamiento    | 75        |
| 3.3. En el cubo blanco   | 76        |
| 3.3.1. La insistencia en la penetración y disolución de los límites  | 76        |
| 3.3.2. Las nacientes formas de crítica institucional                 | 78        |
| 3.4. Los modelos paralelos   | 84        |

|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| 3.4.1.    | Espacios alternativos  | 86         |
| 3.4.2.    | Proyectos alternativos   | 88         |
| <b>4.</b> | <b>El espacio urbano como nuevo lugar de intención</b>   | <b>91</b>  |
| 4.1.      | El poder de la ciudad  | 93         |
| 4.1.1.    | Cartografiar el espacio urbano   | 94         |
| 4.1.2.    | Utilizar el espacio urbano   | 102        |
| 4.1.3.    | Exponer los lugares de la memoria colectiva  | 107        |
| 4.2.      | La ciudad del poder  | 113        |
| 4.2.1.    | Desvelar la manipulación de los sistemas de representación en el espacio urbano                            | 114        |
| 4.2.2.    | Las problemáticas del espacio urbano   | 123        |
| <b>5.</b> | <b>Arte y activismo</b>  | <b>131</b> |
| 5.1.      | La práctica cultural activista   | 131        |
| 5.1.1.    | Los orígenes activistas  | 134        |
| 5.1.2.    | El multiculturalismo   | 136        |
| 5.2.      | Aspectos comunes de las prácticas activistas   | 138        |
| 5.3.      | Colectivos activistas  | 141        |
| 5.3.1.    | El movimiento de mujeres   | 142        |
| 5.3.2.    | La crisis del SIDA   | 146        |
| 5.3.3.    | Los grupos étnicos   | 152        |
| 5.4.      | Trabajos colaborativos   | 154        |
| 5.4.1.    | El movimiento muralista  | 154        |
| 5.4.2.    | La televisión y el video   | 160        |
| 5.5.      | El arte basado en comunidad  | 161        |
| <b>6.</b> | <b>Las iniciativas de las Administraciones Públicas para la promoción de las artes en espacios urbanos</b> | <b>169</b> |
| 6.1.      | El encargo público como plataforma de desarrollo   | 171        |
| 6.5.1.    | La obra pública  | 171        |
| 6.5.2.    | El proceso de encargo  | 172        |
| 6.2.      | La infraestructura organizativa para arte en espacios públicos   | 173        |
| 6.2.1     | El precedente de los programas del "Work Progress Administration"  | 173        |



|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| 6.2.2.    | Breve descripción de los programas federales de promoción de arte "Art in Architecture Program" y "Art in Public Places Program" | 177        |
| 6.2.3.    | Las agencias de arte público   | 184        |
| 6.2.4.    | Las autoridades locales  | 187        |
| 6.2.5.    | Cursos de arte público   | 189        |
| 6.3.      | Las categorías promocionadas   | 191        |
| 6.3.1.    | Arte en la plaza   | 191        |
| 6.3.2.    | Arte en situaciones públicas   | 201        |
| 6.3.3.    | La comunidad como coautora   | 212        |
| <b>7.</b> | <b>Intervenciones artísticas en el espacio urbano</b>  | <b>221</b> |
| 7.1.      | Intenciones intervencionistas  | 221        |
| 7.2.      | Las tácticas intervencionistas   | 226        |
| 7.2.1.    | Interrupción   | 227        |
| 7.2.2.    | La participación   | 231        |
| 7.3.      | El artista que interviene  | 235        |
| 7.3.1.    | El artista como ciudadano  | 235        |
| 7.3.2.    | El "artista público"   | 236        |
| 7.3.3.    | El "artista como intelectual público"  | 237        |
| 7.4.      | "Todo es intervención"   | 238        |
| 7.5.      | Los riesgos de la intervención   | 240        |
| <b>8.</b> | <b>Búsqueda de referencias para la intervención en el espacio urbano</b>   | <b>243</b> |
| 8.1.      | La crítica al poder establecido  | 244        |
| 8.1.1.    | La reivindicación del vínculo del arte con las clases trabajadoras   | 245        |
| 8.1.2.    | El potencial subversivo del arte y Herbert Marcuse   | 253        |
| 8.1.3.    | La tradición democrática estadounidense  | 255        |
| 8.2.      | Las ampliaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico  | 256        |
| 8.2.1.    | La consideración del contexto circundante: los <i>assemblages</i> y <i>environments</i>  | 260        |
| 8.2.2.    | De la presentación a la acción: los <i>happenings</i> y eventos  | 262        |
| 8.3.      | La transformación de la ciudad   | 267        |
| 8.3.1.    | El deambular urbano por la ciudad moderna: de Baudelaire a la experimentación situacionista                                      | 268        |
| 8.3.2.    | La semiótica de la arquitectura vernacular   | 276        |

|                         |            |
|-------------------------|------------|
| <b>Conclusiones</b>     | <b>279</b> |
| <b>Bibliografía</b>     | <b>287</b> |
| Índice de ilustraciones | 301        |
| Índice Analítico        | 309        |

# Agradecimientos

Esta Tesis Doctoral ha podido ser realizada gracias a la obtención de la Beca Predoctoral de Formación de Personal Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia adscrita al Departamento de Pintura de esta Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense; agradezco la desinteresada ayuda que en todo momento ha demostrado este Departamento, el Vicerrectorado de Investigación de esta Universidad y el Ministerio de Educación y Ciencia. Durante estos cuatro años, esta Beca me ha permitido dedicarme exclusivamente a la presente investigación y realizar estancias en los siguientes centros extranjeros: "Faculty of Fine Art" de "Cal State Long Beach University", en Los Angeles; "Chelsea School of Art & Design" en Londres; "The Institute of Contemporary Art", de la Universidad de New York; y "The School of the Art Institute", de Chicago. Agradezco a la dirección de estos centros su colaboración en este trabajo.

Asimismo, las sucesivas etapas transcurridas en estos años han sido superadas gracias al consejo, guía, corrección y aportaciones, así como al apoyo y aliento de muchos a los que quisiera expresar mi gratitud por la generosa labor realizada durante todo el proceso y, en definitiva, dedicarles este trabajo.

En primer lugar, a mi Director de Tesis, el profesor Dr. Manuel Parralo Dorado, Catedrático de Pintura IV de esta Facultad, que desde sus inicios, ha asistido, dirigido e impulsado esta investigación.

En segundo lugar, al Dr. José Manuel Gayoso Vázquez, Profesor Ayudante del Departamento de Pintura de esta Facultad, por su apoyo desinteresado en todo momento, así como por sus correcciones finales.

En tercer lugar, al profesor Dr. Javier Pereda Piquer, Catedrático de Pintura II y Director del Departamento de Pintura, que ha conseguido que, finalmente, presentara este trabajo.

Profesores y amigos de esta Facultad que me han ayudado: Dra. Aurora Fernández Polanco, y Dra. Mercedes Replinger González, profesoras del

Departamento de Historia del Arte; Dra. Consuelo Dalmau Moliner, Dr. Mariano de Blas y Dra. María Sánchez Cifuentes, todos ellos profesores del Departamento de Pintura y, en particular, a la secretaria de dicho Departamento, Dña. M<sup>a</sup> Ángeles Bringas; Dra. Esther Pizarro Juanas, del Departamento de Escultura; Dra. M<sup>a</sup> Ángeles López Fernández, profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica y a todos los bibliotecarios de esta Facultad, en especial a su dirección: Dña. Ángeles Vian y Dña. Amalia Valverde.

Del mismo modo quiero agradecer las charlas con el Dr. Javier Maderuelo Raso, Crítico de Arte y Profesor de Estética de la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid; Malcolm Miles, Director hasta 1997 del Master of Public Art, Colin Cina -Decano-, y Stephen Bury -Director de la Biblioteca-, todos ellos pertenecientes al "Chelsea Collage of Art & Design" de Londres; John de Heras, Director del Departamento de Pintura de la "Faculty of Fine Art" de "Cal State Long Beach University" de Los Angeles; Jonathan Brown, Profesor del "Institute of Fine Arts" de la NYU de Nueva York; Carol Becker, Decana de "The School of the Art Institute of Chicago" y Mindy Faber, subdirectora del Video Data Bank del mismo centro. Por último, William Caine, especialista de Bellas Artes del programa "Art in Architecture" de la Agencia Federal General Services Administration.

Asimismo, agradezco toda la ayuda prestada por *Lara*, sin la que este trabajo no hubiera sido posible; las lecturas de Emma y Paz; y las muestras de apoyo y aliento de personas como Juan Manuel Álvarez Junco, Josu Larrañaga, Tonia Raquejo, Ana Arnáiz, Teresa Luesma, Fátima Gómes de Oliveira, Teresa Pajares, Domiciano Fernández Barrientos, Manuel de la Colina, Luis Parra, Manuela Domínguez, Mónica... Y de aquellos dentro de mi círculo familiar y de amigos que me han subvencionado, animado y padecido durante todo este tiempo: Dña. Mercedes, Salvador, Mercedes, Javierillo, Mercedillas, Carlos, Cristina y Salva Jr., Lola y Lolilla, Fidel, Juande, Pía & Co, Christy, Begoña, Rosa, Teresa, Vicky, Susi, el carpi, el chispa, Emilia, Charo...y a Ganivet y sus alledaños.

# Introducción

## ***Motivación y objeto de la investigación***

Como artistas, nuestro interés en estudios analíticos de facetas de la contemporaneidad es manifiesto. Desde los años sesenta, la producción artística en el espacio urbano, fuera de galerías o museos, recoge la idea de que el arte existe más allá de los circuitos artísticos tradicionales, del mercado y de las instituciones culturales; y de que este arte ha de ser diferente del arte moderno que ha dominado las décadas anteriores donde la ciudad es otro espacio de exposición para el arte. Este arte no sólo se sitúa en el espacio urbano sino que actúa y se vincula al contexto de la ciudad.

En estas manifestaciones artísticas, la ciudad es la herramienta de trabajo; como es el caso de los trabajos ambientales y de mobiliario urbano con grupos interdisciplinarios en las que participan artistas como Siah Armajani, Mary Miss o Scott Burton. Algunas de estas actuaciones sin embargo trascienden la idea de ciudad como ámbito físicamente determinado (constituida por elementos formales –edificios y espacios abiertos tales como calles, parques o plazas– que hay que mejorar); actúan ante la realidad que la sociedad capitalista presenta hoy denunciando actitudes y situaciones de indefensión o discriminación, como la artista Peggy Diggs o los colectivos Guerrilla Girls o Gran Fury; y trabajan con aquellos que habitan y utilizan el espacio urbano, como es el caso de Suzanne Lacy, Iñigo Manglano Ovalle o Group Material. El énfasis se pone en este emplazamiento como nuestro medio diario en el que se constituyen y tienen lugar los procesos sociales y políticos.

Estos artistas trabajan por la mejora de las condiciones de vida, al margen de los intereses de aquellos que desempeñan cargos públicos o defienden intereses privados; por el reconocimiento y oportunidad de los diferentes sectores marginados (incluyendo grupos étnicos -tales como hispanos, de origen asiático o africano- o de género -mujeres u homosexuales-) y por la solución de problemas sociales y económicos concretos (tales como es la pobreza, la contaminación ambiental, las enfermedades o los malos tratos); asimismo denuncian las actuaciones discriminatorias o interesadas que perjudican a ciudadanos y al entorno en el que viven.

Para ello actúan sobre los objetos que se encuentran en el espacio urbano<sup>1</sup>, en la calle. Su propósito es reflexionar sobre la vivencia *de y en* la ciudad, experimentándola -como las acciones en la calle de Adrian Piper, los mapas realizados por urbanitas anónimos de Stanley Brouwn o los cartografiados de Douglas Huebler-; cuestionar los compromisos y normativas que rigen nuestras vidas en el medio en el que transcurre nuestro día a día -tal como las señales de Ilona Granet; y desvelar otros significados de los elementos arquitectónicos escondidos en la vida cotidiana de la ciudad y perdidos en la memoria -como las proyecciones sobre edificios de Krzysztof Wodiczko o las imágenes en el mobiliario urbano de Dennis Adams-; o mecanismos de los medios de comunicación -como las carteleras de Barbara Kruger-).

En esos espacios imprevistos, estas actuaciones crean conexiones y relaciones mediante la combinación o asociación de elementos no relacionados anteriormente por el usuario de la ciudad (el receptor -el público no especializado que utiliza el espacio urbano-, y como veremos en la investigación, también participante y creador); denuncian e informan sobre problemas sociales a todos aquellos que habitan y transitan por la ciudad; planteando temas como el problema de la vivienda, la violencia callejera (Peggy

---

<sup>1</sup>Como explica José Luis Brea, se intervienen los objetos que existen dentro de unas premisas físicas, no se trata de "representar". BREA, José Luis: *Before & After the enthusiasm. Antes y después del entusiasmo. 1972-1992*, cat.expo., p. 103.

Diggs y sus trabajos en torno a los abusos sexuales de mujeres, manifestaciones y denuncias sobre discriminación por parte del colectivo WAC (Women's Action Coalition). Asimismo presentan a la opinión pública problemas que, quienes ostentan el poder eluden u ocultan (trabajos sobre el SIDA, de colectivos como ACT UP).

Desde una perspectiva de compromiso social, la labor ha de ser realizada en estrecha colaboración con grupos de ciudadanos, sobre todo grupos marginales, para reforzar sus derechos, empleando otras lecturas del lugar en el que se desarrolla la sociedad, por parte de todos aquellos que la constituyen -diversidades étnicas y sexuales- como es el caso del trabajo realizado por Suzanne Lacy en 1993 titulado *Full circle*; o ayudarles en problemas comunes (recuperación de zonas del vecindario, finalidad del proyecto *Consequences of a gesture* perteneciente al programa "Sculpture Chicago").

En general, estas manifestaciones artísticas se defienden por la crítica posmoderna como intervenciones en el espacio urbano. La posmodernidad, insuflada por un fuerte sentimiento democrático, impulsa la búsqueda de nuevos espacios de trabajo, nuevos lugares en los que actuar directamente; la urgencia por intervenir, dialécticamente, en la sociedad en la que se vive. El eje central para la producción artística es la necesidad de construir un espacio social, habitable y que responda a las necesidades "de todos" (los integrantes de una sociedad multiétnica, multirracial y multicultural).

El grueso de trabajo generado por estos postulados nos lleva a sumergirnos en propuestas actuales que abarcan todo tipo de orientaciones de arte de contexto; es decir, orientaciones que han evolucionado, bajo el influjo conceptualista de estos últimos cuarenta años, desde instalaciones en emplazamientos específicos (arte en espacios públicos), gestos o acciones concretas (menos fácilmente identificables como objetos de arte -y, por tanto,

difícilmente considerados objetos de consumo en el mercado artístico<sup>2</sup>), hasta orientaciones críticas de trabajos de arte en la vida cotidiana y sus instituciones (educación, diseño, entorno, espectáculo y medios de comunicación de masas, etc.). El contenido crítico de la intervención artística en el espacio urbano difiere en muchos aspectos del arte público, tradicionalmente el arte situado en el espacio urbano, y en muchas ocasiones se opone a éste.

Estas inquietudes se focalizaron en la evolución del arte y la crítica artística en Estados Unidos donde se encuentran los ejemplos y trabajos más destacados<sup>3</sup>. El camino seguido por la producción estadounidense dentro del contexto urbano le convierten en un caso único en el que las propuestas artísticas abordan los aspectos sociales y públicos del arte en el espacio urbano modernista (no destruido por la Segunda Guerra Mundial u otros conflictos bélicos y sin un peso histórico tan poderoso como ocurre con las ciudades europeas). Con unos modelos de práctica y teoría particulares<sup>4</sup>, Estados Unidos se caracteriza por su fuerte tradición democrática y su dinámica de iniciativas paralelas al orden establecido, como readecuación constante entre los movimientos sociales y las estructuras administrativas, factor que determina la defensa del compromiso del artista con la sociedad en la que vive.

---

<sup>2</sup> El arte se entiende como proceso social más que como producción de objetos (desde un principio su análisis pretende estar ausente de la producción e intercambio de mercancías). Andrea Fraser es más rotundo al defender la ejecución artística como provisión de servicios. Ver *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.), p. 251.

<sup>3</sup> James Lingwood, comisario independiente y director de la agencia de arte público londinense "Artangels Trust", centra este tipo de actuaciones en Estados Unidos y en el período que comprende desde los años setenta hasta la actualidad. *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.), pp. 46-47.

<sup>4</sup> Afirmaciones como: "(...) *El arte americano se ha vuelto la más pura expresión de la ciudad con sus dos polos, el racional, del centro de los negocios, y el de la periferia, con su acumulación de baratijas y de detritus (...)*" (Von Fürstenberg, A.: "La vanguardia como base de la nueva tradición", *Creación*, N° 6, Madrid, Octubre 1992, p. 13.) o Darío Villalba que destaca: "(...) *El carácter poco urbano de la obra europea frente a la americana (...)*" y enumera la trama procedente de los *mass-media*, la coexistencia idiomática y el carácter lúdico como cualidades puramente americanas, (VV.AA.: *El arte visto por los artistas*. Madrid: Taurus, 1987) o el ensalzamiento de la experiencia del lugar (americana) frente a la metáfora (europea) de Kevin Power: "El desierto occidental", *Arena*, N°0, 1989, pp. 26-28.



En esencia, esta investigación presenta, desde una perspectiva centrada en Estados Unidos en el periodo que comprende desde la mitad de la década de los sesenta hasta la mitad de los noventa, cómo se ha extendido el arte hacia un discurso crítico que trabaja por crear un "arte verdaderamente público": interactivo, participatorio y progresista. Y cómo el arte es concebido como agente social, que responde a las necesidades concretas de aquellos que lo habitan.

### ***Objetivos y especificación del trabajo de investigación***

El objetivo general establecido ha sido el de **analizar las intervenciones artísticas en el espacio urbano en Estados Unidos** (durante el periodo mencionado anteriormente).

Como en el inicio de cualquier investigación, cuando las limitaciones eran más difusas, el esquema de trabajo partió de un estudio globalizador de las intervenciones artísticas en el espacio urbano con la idea de estudiar los casos (propuestas y contenidos teóricos) de mayor importancia: indiscutiblemente Estados Unidos, y un análisis de lo más destacado en Europa, pensando en el Reino Unido, Alemania y Francia, para establecer un análisis de las propuestas de intervención urbana en España.

Para llevar a cabo este objetivo se estableció un plan de trabajo que comprendía los siguientes puntos:

1. La construcción de unas líneas generales que definieran la intervención artística en el espacio urbano;
2. El despliegue de un mapa económico, político, social y cultural que permitiera situar las manifestaciones de intervención artística en el espacio urbano desde los años sesenta;

3. La comprensión de todo aquello que afecta a los espacios físicos de las ciudades: su forma, historia, intereses, transformaciones, procesos y problemáticas; así como su percepción, recepción y valoración
4. El estudio de los precedentes históricos a los que hacen referencia tanto los críticos como los artistas.
5. Establecido este marco, el análisis de las diversas estrategias de intervención artística llevadas a cabo en el espacio urbano.
6. El trazado de futuros itinerarios o desviaciones así como conexiones con otras áreas e intereses.

La **documentación** que se recabó durante las primeras etapas de la investigación conducían inevitablemente a la producción artística y teórica en Estados Unidos. El plan de trabajo se ha establecido partiendo de las referencias al contexto estadounidense: a la forma e historia de sus ciudades, las transformaciones sociales y las características de la población y sus intereses, que son diferentes del contexto europeo. Con este material, se iniciaron tres bases de datos sobre intervenciones artísticas en el espacio urbano: una bibliográfica, dividida en cinco subgrupos y con once especificaciones, (que en la actualidad cuenta con unas 1.200 fichas); una de artistas, colectivos y organizaciones, (actualmente el número sobrepasa los trescientos) y, por último, una de actuaciones concretas (por la diversidad de documentos y la cantidad de trabajos, la base de datos queda abierta para posteriores investigaciones).

De la documentación obtenida hay que destacar que en su mayoría no puede ser consultada en España. Esta se ha adquirido fundamentalmente gracias a las largas estancias (de unos tres meses) efectuadas entre los años 1995 y 1998 en Estados Unidos en: California (Los Angeles, San Francisco y San Diego), y en las ciudades de Nueva York y Chicago. La estancia en Londres

también ha constituido una aportación decisiva, máxime si se tiene en cuenta las conexiones y vinculaciones del arte británico con el estadounidense<sup>5</sup>.

Como cada estancia se ceñía a una localización y zona concretas, se utilizaron dos metodologías: de un lado se trabajaba en la investigación bibliográfica y, por otro, en el estudio directo y documentación de las propuestas ubicadas en cada ciudad.

La primera estancia tuvo lugar en la Universidad de "Cal State Long Beach", Los Angeles, en 1995. Al resultar necesario comprender el contexto teórico e histórico en el que surgieron las intervenciones artísticas en el espacio urbano, se estudiaron manuales sobre arte público y producción artística fuera de los circuitos tradicionales en Estados Unidos desde los años sesenta y la actuación del Estado y Organismos Públicos, tales como el National Endowment for Arts y General Services Administration.

En esa estancia, también se recorrieron los centros urbanos de las ciudades más importantes de California: Los Angeles, San Francisco y San Diego en los que se encuentran mayoritariamente esculturas modernistas y murales realizados por comunidades étnicas concretas, -fundamentalmente comunidades hispanas-. Entre las exposiciones que se visitaron fue muy

---

<sup>5</sup>De forma paralela a este proceso, se llevó a cabo el seguimiento general de actividades relacionadas con la intervención artística en el espacio urbano en España. Además de la importante documentación reunida durante todo este tiempo, se participó en los cursos sobre *La ciudad* celebrados en el Koldo Mitxelena de San Sebastián en 1994, en los seminarios *Arte y Naturaleza* de Huesca (1995-1999); se visitó Arteleku con motivo de sus cursos de intervenciones urbanas, se asistieron a las jornadas sobre arte público en el Centro Galego de Arte Contemporánea, Cursos de Doctorado sobre Arte Público celebrados en Valencia, *La experiencia del Lugar* en Barcelona, se contactó con el coordinador del programa "Arte y Regeneración urbana" de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, (iniciado en 1995), Antoni Remesar así como con el proyecto de investigación de la Facultad de Bellas Artes de Valencia "Urban Art". Del mismo modo, se llevó a cabo el seguimiento de actuaciones celebradas bajo el epígrafe de "intervenciones urbanas", en localidades como Benissa, Alicante, o en el casco viejo de Bilbao; proyectos independientes como las intervenciones coordinadas por Artefacto en Madrid y Alcorcón o la plataforma de ayuda de Lavapiés; y se visitaron exposiciones estatales como "Espacios públicos. Sueños privados" (1994), que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid situada en la Plaza de España.

provechosa la exposición de arte conceptual titulada "Reconsidering the object of Art" que tuvo lugar con ocasión de la reapertura del "Temporary" del Museum of Contemporary Art de Los Angeles, las instalaciones en La Jolla Museum de San Diego y centros independientes de arte en Hollywood y Santa Mónica como el centro muralista "SPARC" dirigido por Judith Baca.

La segunda estancia tuvo lugar en el "Chelsea College of Art & Design" de Londres en 1996. Esta estancia coincidió con unas jornadas celebradas dentro del Master de Arte Público dedicadas a "Orientaciones de arte público contemporáneo". A estas sesiones asistieron teóricos y artistas anglosajones de ambos lados del Atlántico que trataron aspectos controvertidos de los trabajos en el espacio urbano –orientaciones políticas, subvención o no de los proyectos, etc.-. Cabe destacar la intervención del artista Peter Dunn que explicó su trabajo en el área de los Docklands (muelles) de Londres y que al día siguiente nos mostró *in situ* el proyecto de regeneración más renombrado en el Reino Unido: "Canary Wharf".

En este desplazamiento tuve la fortuna de celebrar dos sesiones de trabajo con el profesor Malcolm Miles, en ese momento, Director del Master, para discutir las diferencias existentes entre el desarrollo artístico del ámbito europeo y estadounidense (los conceptos defendidos, el entorno social específico y las fuentes empleadas). Asimismo, tuve la oportunidad de estudiar la valiosa documentación que la agencia independiente "Artangels Trust", tenía depositada en su sede.

La tercera estancia, en Nueva York durante 1997, en el "Institute of Fine Arts" de la Universidad de Nueva York, completó la labor de documentación general. Destacar en particular la aportación de artículos de periódicos y revistas así como de folletos y catálogos de exposiciones que se obtuvo en la biblioteca del Modern Museum of Art (MoMA) así como las conversaciones con la artista Martha Rosler.

En el recorrido detallado por la ciudad, por las obras de arte que se encuentran diseminadas por sus calles, plazas y parques, cabe destacar el plan de regeneración urbana de "Battery Park City"; la visita al espacio alternativo neoyorquino más famoso de los años setenta conocido como "PS1" y reabierto tras su remodelación en esas fechas; y a la organización "Public Art Fund" para el desarrollo de arte experimental en el espacio urbano.

La última estancia tuvo lugar en 1998 en la otra gran metrópoli estadounidense: la ciudad nortea de Chicago, en el conocido "The School of the Art Institute". Este prestigioso centro posee un inigualable fondo de "vídeos de artista" conocido como "The Video Data Bank". Gracias a este banco se pudo acceder a las obras de videoartistas que han desarrollado sus trabajos "en" y "sobre" el espacio urbano; en especial destacar los documentales y grabaciones de trabajos de intervención que tratan temas tan importantes y controvertidos en Estados Unidos como es la identidad y el compromiso social. En este centro se contactó con Greg Bordowitz miembro fundador de los conocidos colectivos activistas en relación con el SIDA "ACT UP" y "Gran Fury".

Además de recorrer la ciudad para contemplar las emblemáticas piezas ubicadas en su centro urbano como *Flamingo* (1974) de Alexander Calder o *Batcolumn* (1979) de Claes Oldenburg, también se estudiaron los proyectos de "Sculpture Chicago" (el departamento de escultura de la ciudad) que gracias al proyecto "Culture in Action", hoy es mundialmente conocido.

Apuntar, finalmente, que también contribuyeron a esta investigación las visitas a las ciudades alemanas de Berlín, Kassel y Münster durante el año 1997 debido a que Berlín está imbuída en un ambicioso proyecto de renovación, Kassel celebró la "Documenta X"; y, la ciudad de Münster, el "Skulptur Projekte".

## **Enunciado del tema**

Como queda expresado en el título de este trabajo: *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*, la investigación valora y reflexiona sobre la problemática de las intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las realizaciones artísticas contemporáneas fuera de los espacios tradicionales de la galería, el museo y las colecciones, circunscrito al marco geográfico de Estados Unidos y al intervalo temporal de treinta años comprendidos entre 1965 y 1995.

La exposición está estructurada en ocho capítulos:

El primer capítulo, está dedicado a las actitudes e intenciones hacia el arte y la ciudad que aglutina la intervención artística en el espacio urbano. En primera línea de fuego se sitúan los asuntos referentes a: la problemática del espacio urbano, su noción y acentuación del aspecto social junto con la consideración de sus habitantes y usuarios; los efectos del capitalismo encarnados en la crisis de la vida metropolitana y la vivencia contemporánea; la evolución de los aspectos conceptuales del arte en el espacio urbano, desde el arte público monumental a la crítica social.

En el segundo capítulo se expone la situación histórica, social y artística de Estados Unidos, tomando como punto de partida los conflictivos años sesenta<sup>6</sup>, que se encuentra vertebrada por el impulso hacia una democracia cultural. El activismo político y la teorización de la cultura son los aspectos más destacados. El legado de la desmaterialización del arte y la crítica a los valores por los que se ha regido el arte en la modernidad (el objeto precioso, el público

---

<sup>6</sup> Para Catherine David los desarrollos y exploraciones artísticas de los sesenta son "prehistoria de lo acontecido en la actualidad", hoy sus efectos continúan: "si echas un vistazo a la escena artística actual, lo interesante es encontrar que todos esos momentos artísticos o fases todavía están presentes". En FERTIG, Alles: "Se acabó (una conversación) Catherine David & Paul Virilio". <http://aleph.arts.org/accpa/numero3/virilio.htm>, p. 2.

especializado, el elitismo cultural,...) son los motores de la transformación artística que, sensible al contexto, proclama la necesidad de un arte comprometido.

El tercer capítulo trata sobre el emplazamiento, físico y social, de la obra de arte como consecuencia de la salida de los circuitos artísticos convencionales tras la discrepancia con las categorías artísticas tradicionales. La especificidad del emplazamiento es el hilo conductor de una revisión crítica de las propuestas artísticas, desde una perspectiva minimalista y desde las nacientes formas de crítica institucional, provocada por la consideración del espacio expositivo de la galería o museo como un espacio aséptico y aislado. Los límites son penetrados y disueltos y las implicaciones (políticas) son tenidas en consideración; también surgen como respuesta, proyectos y espacios alternativos. Una de las consecuencias del rechazo del espacio institucional es la inserción de la obra en el espacio urbano. El arte en el espacio urbano existente anteriormente, el tradicional arte público, queda desfasado tras la pérdida de su tradición monumental, y es reemplazado por una ola de experimentalidad artística que considera la ciudad como material de trabajo.

El cuarto capítulo, titulado "El espacio urbano como nuevo lugar de intención", aborda esa ola de experimentalidad artística que considera la ciudad como material de trabajo según dos perspectivas: el poder de la ciudad y la ciudad del poder. El poder de la ciudad hace referencia a aquellos trabajos que utilizan el espacio urbano como inspiración y punto de partida; es decir, como situación en sí misma, mediante experiencias perceptivas exploratorias - acciones y gestos realizados en medio de la ciudad- y aquellas propuestas que tratan de exponer la memoria e historia, -personal y colectiva-, de la ciudad como lugar. La segunda perspectiva, la ciudad del poder, (premisa posmoderna), recoge aquellas actuaciones que tratan de interpretar las operaciones de aquellos que tienen el control de nuestra sociedad pues la ciudad se concibe como el entorno construido por aquellos que ejercen el control sobre los demás. En este sentido, las instituciones son concebidas como organismos de distribución y control de conocimiento, los sistemas de

representación en el espacio urbano, como herramientas doctrinales de las clases dominantes; y, las problemáticas del espacio urbano, como reivindicación de otras realidades que permanecen ocultas para la mayoría de los ciudadanos porque carecen de interés para aquellos que ostentan el poder.

El quinto capítulo está dedicado al arte y el activismo. En él se expone cómo el arte relacionado con las reivindicaciones políticas y sociales de sectores marginales de población en Estados Unidos tales como la identidad y el reconocimiento de derechos está imbuida del movimiento activista. Este arte que será predominante durante las décadas de los setenta y ochenta, se caracteriza por ser experimental, de realización colectiva y de actuación en el espacio público, sensibilizada socialmente y opuesto al denominado "sistema de poder". Su metodología es intervencionista y va a determinar todas aquellas manifestaciones artísticas posteriores que se caracterizan por la interactividad, la participación, y la efectividad sobre todos los estratos de la sociedad, desde las instituciones de poder a los individuos en general.

El sexto capítulo se ha dedicado a las iniciativas de las Administraciones Públicas porque han sido determinantes en la evolución del arte en el espacio urbano durante el periodo objeto de estudio. El encargo público es hoy una plataforma de desarrollo fundamental para el arte contemporáneo; Asimismo, actualmente el arte es un agente fundamental de renovación urbana, tanto física como psicológicamente. En este capítulo se expone la infraestructura organizativa: los dos programas federales para arte en espacios públicos "Art in Public Places Program" y "Art in Architecture Program", la novedosa figura de las Agencias de arte público y los cursos de arte público como formación. Por último, se lleva a cabo una valoración de los trabajos promocionados distinguiendo bajo tres categorías: arte en la plaza, arte en situaciones públicas y la comunidad como coautora de la obra.

El séptimo capítulo está dedicado a las intervenciones artísticas en el espacio urbano. De todo lo anteriormente expuesto se deducen unas intenciones intervencionistas generales que se manifiestan a través de dos



tácticas: la interrupción y la participación; de las cuales se identifica el carácter subversivo y el dialogante de cada una. Del mismo modo, el artista que interviene actúa con tres calificativos: como ciudadano, artista público o intelectual público. La actitud crítica frente del arte en el espacio urbano expuesta a lo largo de estos capítulos, permiten considerar "todo" intervención si bine estableciendo exponiendo unos riesgos a tener en cuenta.

El octavo y último capítulo trata de la búsqueda de referentes para la intervención en el espacio urbano. Las alusiones mencionadas por los artistas y críticos que han sido objeto de estudio, establecen la trayectoria artística vanguardista de este siglo como el referente principal para la intervención en el espacio urbano (movimientos como el constructivismo ruso, el surrealismo, el *dadá*, el situacionismo o el *happening*). Es decir, todos aquellos movimientos artísticos e inquietudes intelectuales que tratan de insertarse en la vida cotidiana, -establecen lazos entre arte y vida-, y de romper el aura artística; analizados desde tres puntos de vista totalmente diferentes: la actitud crítica ante el poder establecido; las aplicaciones conceptuales y espaciales del objeto artístico; y la asimilación y vivencia del espacio de la ciudad.

### ***Antecedentes e importancia científica***

Entre las facetas vinculadas al arte posmoderno desde los años sesenta, creemos que las intervenciones artísticas en el espacio urbano son de especial interés; debido en primer lugar al hecho de que no han sido suficientemente estudiadas: al inicio de los cursos de doctorado, en el año 1992, las publicaciones relacionadas con este tema en nuestro país, en comparación con otros países tales como Francia, Alemania, Reino Unido o el propio Estados Unidos, eran escasas. Destacar en esa fecha el libro de Javier Maderuelo *El espacio raptado* (Mondadori: Madrid, 1990). En los años siguientes se han publicado trabajos posteriores como *La pérdida del pedestal*, también de Javier

Maderuelo (Círculo de Bellas Artes: Madrid, 1994), las tesis doctorales tituladas *Estrategias artísticas de resistencia: fragmentos de un proyecto de intervención social* de José Millares Crisóstomo (Universidad Politénica de Valencia: Facultad de Bellas Artes, 1993) y *Arte para espacios públicos: modelos y estrategias para su gestión y financiación* de Lourdes Ramos Rivas (Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 1994) y *La experiencia de los límites: híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* de Elena Monleón Pradas (Universidad Politénica de Valencia: Facultad de Bellas Artes, 1995) que ha sido recientemente publicado bajo el mismo título por la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de Valencia (Valencia, 1999)<sup>7</sup>.

En segundo lugar, este tipo de propuestas se han multiplicado en estos últimos años en todo el panorama internacional (Münster, Kassel o los proyectos de las provincias francesas; por no citar los trabajos en la Olimpiada Cultural de Barcelona o, la próxima "Diaspora" en Oviedo), así como los cursos, debates y publicaciones sobre este tema.

En cuanto a la intervención artística en el espacio urbano en Estados Unidos debemos señalar que, a pesar de ser un tema fundamental al que se hace constante referencia en la crítica artística estadounidense, en nuestro país no disponemos del mayor grueso de información ni de un estudio exhaustivo. Por ello, creemos que el estudio monográfico sobre la intervención artística en el espacio urbano en Estados Unidos era más que necesario.

Hay que destacar que en este trabajo se ha empleado una documentación estadounidense de complicado acceso desde España que se recoge en la bibliografía: desde artículos o monografías a catálogos de exposiciones, páginas web y vídeos. Además de autores fundamentales tales como Malcolm Miles,

---

<sup>7</sup> Otros títulos serían: Juan Llavería Arasa: *Aproximación a la nueva escultura urbana. El espacio entorno como determinante compositivo* (Universidad Politénica de Valencia: Facultad de Bellas Artes, 1989) y Josep Roy Dolcet: *Monumento y espacio urbano: medio siglo de escultura pública en Barcelona (1929-1988)* (Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 1990) y Jaime Xibillé Muntaner: *La situación postmoderna del arte urbano*. (Universidad de Barcelona: Facultad de Geografía e Historia, 1992).

Suzanne Lacy, Arlene Raven o Lucy Lippard, me gustaría destacar publicaciones que han aportado matices fundamentales a la investigación tales como *Art out there. Toward a publicly engaged art practice* (Fulton, Jean (ed.). The School of the Art Institute of Chicago: Chicago, 1996), *But is it art? The spirit of art as activism* (Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995); y la tesis doctoral de Miwon Kwon: *Site specificity & the problematics of public art: Recent transformations at the intersection of art & architecture* (Princeton University, 1998. UMI Microform: Estados Unidos, 1998) el catálogo de exposición: *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago* (Bay Press: Seattle, 1995) o el titulado *The power of the city. The city of Power* (Whitney Museum of American Art: New York, 1992) y la documentación facilitada por el personal de los programas públicos "Art in Architecture" y "Visual Arts Program".

***Marco teórico en el que se inserta la investigación  
y determinación de los límites cronológicos y geográficos del estudio***

Como hemos expuesto anteriormente, el estudio se sitúa en Estados Unidos en el periodo comprendido entre 1965 y 1995. Este periodo de estudio se justifica porque, como expusimos en el primer apartado, el concepto de intervención artística en el espacio urbano surge tras los acontecimientos y manifestaciones culturales que tuvieron lugar desde mediados de los años sesenta, tales como la marcha de Salme a Montgomery, Alabama para reclamar el voto en 1965, organizada por los movimientos de liberación de la población de color que puso en marcha un frágil movimiento por la democracia cultural. Lucy Lippard establece que desde esos años, el desarrollo de un arte experimental con clara consciencia social cuestionó todas las estructuras existentes en el arte del momento –los mitos modernos, el estatus de la comodidad, los efectos de la ecología, el dominio masculino de raza blanca, el objeto precioso, el público especializado o de clase alta y el confinamiento

cultural de los propios artistas<sup>8</sup>. A lo largo de estos treinta años, y gracias a los movimientos culturales de mujeres, contracultura, y activismo, un importante sector del arte ha demostrado claras intenciones intervencionistas.

El interés y la abundancia de las intervenciones artísticas en Estados Unidos ha determinado que se estudiara este país en concreto, desde sus primeras manifestaciones conceptuales como salida a los circuitos artísticos convencionales, que tienen lugar en torno al año 1965, hasta el momento en el que se inicia la presente investigación, en 1995. Estas intervenciones se encuentran contextualizadas dentro de los acontecimientos políticos y sociales así como de las manifestaciones culturales que, lógicamente, tienen lugar en las grandes metrópolis de Estados Unidos (básicamente Nueva York, Chicago, Los Angeles y San Francisco).

Creemos que era necesario establecer este amplio abanico para comprender en su totalidad este fenómeno y somos conscientes de sus limitaciones. Por este motivo, aquellos aspectos de este estudio que no han sido suficientemente abordados esperamos poderlos desarrollar en posteriores investigaciones.

---

<sup>8</sup> Ver LIPPARD, Lucy R.: "Looking around: Where we are. Where we could be", *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Lacy, Suzanne (ed.), p. 124.

## Actitudes e intenciones hacia el arte y la ciudad

La variedad e interconexión de categorías surgidas de conceptos y prácticas artísticas desde los años sesenta, identificadas con una nueva geografía de arte, producción, vinculación y público, tienen como consecuencia que muchas de las propuestas contemporáneas estadounidenses son denominadas con el apelativo de **intervención**.

La intervención está asociada a aquellas prácticas artísticas que relacionan contexto y contenido de la obra. Estas prácticas hacen referencia a la expansión de los espacios y circunstancias en las que el arte se puede producir, la inclusión de intereses de la llamada "baja cultura" (cultura popular y *mass media*) así como de intereses no-artísticos; y, el desarrollo de formas de arte, como el conceptual y el *performance* durante los sesenta o los movimientos de arte activista de los años setenta, -y sobre todo de los ochenta-, que tratan de realizar propuestas al margen o en contra del mercado del arte.

De forma más explícita, este carácter intervencionista se ha puesto de manifiesto en prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el espacio

**urbano como emplazamiento para analizar las diversas actitudes e intenciones hacia el arte<sup>1</sup>, y hacia el entorno en el que se vive: la ciudad<sup>2</sup>.**

Estas intervenciones abordan o invaden, literal y virtualmente, el espacio urbano como espacio de la sociedad, de la vida diaria<sup>3</sup> (en la que participan y de la que son reflejo) porque insisten en que los conflictos sociopolíticos se intensifican en las zonas urbanas; y se nutren de otras disciplinas que analizan el entorno urbano y la vida pública en esta sociedad posindustrial tales como la sociología, la antropología o la geografía.

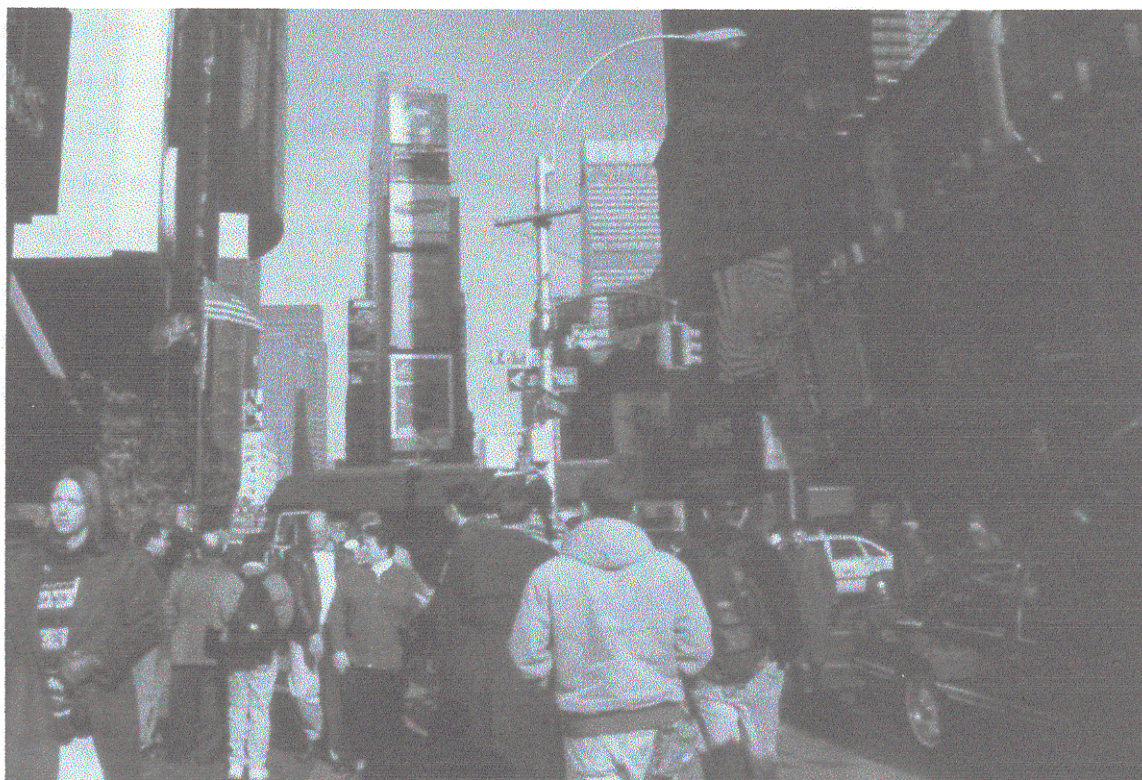
Como punto de partida, es necesario exponer a qué noción de espacio urbano nos referimos, porqué se afirma que la vida en las metrópolis está actualmente en crisis y qué tipo de arte se ha realizado en el espacio urbano para que tan arduamente se detecte una visión intervencionista del arte en la ciudad.

---

<sup>1</sup> El Glosario de términos artísticos del Department of Fine Arts, Okanagan University College (<http://www.arts.ouc.bc.ca/fina/glossary>) define intervención como (trad.a.): "El rechazo, la subversión o la re-negociación de los significados recibidos; normalmente aquellos que intervienen creen que tales significados han sido impuestos por el poder políticos o el consenso general, que por supuesto está determinado por la ideología". En este glosario se afirma que "(...) la intervención es una práctica común en numerosas manifestaciones de cultura contemporánea, desde el revisionismo feminista al bricolage punk".

<sup>2</sup> Los "tags" o marcas de los representantes del graffiti (entre otros: CRAS, Daze, SAMO, Futura 2000, Zephyr, Fab Five Freddy, Lee o Lady Pink) tan representativas del Nueva York de los ochenta no han sido consideradas tema de estudio de esta investigación. En sí, el llamado "arte de graffiti" utiliza los muros y paredes de la ciudad para expresarse individualmente, diferenciándose de la multitud, sin contemplar esa preocupación por el contexto social. Como afirma Allan Schartzman (trad.a.) "(...) Los artistas que realizan intervenciones artísticas en el espacio urbano se han deshecho de su estilo individual para emerger de la multitud", *Street Art: Dial Express*: New York, 1985, p. 62. Los trabajos de graffiti incluidos en la presente investigación, forman parte de proyectos de intervención en el espacio urbano; su inclusión está motivada por su pertenencia a un discurso cultural y social.

<sup>3</sup> Según comenta Jaime FÁBREGA en su ponencia "Arte como medio" en *Proyectos, Arte y Medio Ambiente*, cat.expo. Sala Amadís. Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud: Madrid, 1988, p. 12.



1  
Times  
Square  
Nueva York,  
1997.

### 1.1. LA NOCIÓN DE ESPACIO URBANO

El espacio urbano constituye la distribución espacial de la ciudad, pero no es tan sólo un desarrollo formal de ésta<sup>4</sup>. Además de planificado política, urbanística, arquitectónica y artísticamente el espacio urbano es, sobre todo, un espacio vivenciado por la variedad e identidad de todos los grupos que constituyen la sociedad actual.

La profunda transformación que ha tenido lugar en este siglo en el entorno occidental ha ocasionado que se destaque el espacio urbano como territorio dedicado a la movilidad, al contacto social y al disfrute del medio ambiente. La razón de ello se encuentra en las propias necesidades de la sociedad: la sociedad necesita más que un espacio construido, construirse a sí

---

<sup>4</sup> Según Daniel Zarza, el término "ciudad" es "anómalo y ambiguo (...) hoy las ciudades sin densidad, compacidad y límites físicos tangibles, dispersas y privadas, son extensiones infinitas de lo urbano, suburbano y desurbano". ZARZA, Daniel: "Urbanismos: en torno a la escultura", *Ciudades sin nombre*, cat.expo. Comunidad de Madrid: Madrid, 1998, p. 33.

misma; un espacio en el que convivir y crecer. En el espacio urbano se localiza la asociación libre e informal entre personas de cualquier tipo, de cualquier relación social: de gente que pasa, de intercambio de opiniones, de cualquier propósito político: manifestaciones, mítines... Se puede afirmar que el espacio urbano no es un espacio en la ciudad sino la ciudad misma porque es el compartido espacio discursivo de la sociedad. Hablar del espacio urbano es hablar de la ciudad, la calle, lo cotidiano,... el lugar de la realidad. Cada día más, la ciudad viene siendo un espacio donde se dirime la historia de los hombres y donde, por lo mismo, se expresan sus aceleraciones, contradicciones y vértigos.

### **1.1.1. La acentuación del aspecto social del espacio urbano**

*"Beware of the walkman"*<sup>5</sup>, Vito Acconci

#### ***El espacio urbano y el lugar***

Cada día resulta más necesario descifrar el sentido social de un espacio, considerar su capacidad de acoger, suscitar y simbolizar relaciones<sup>6</sup>, su capacidad de ser un lugar<sup>7</sup>.

La ciudad es el lugar de lo social, donde se conjugan y eventualmente se enfrentan las historias, las clases sociales y los individuos. Por naturaleza, es un

---

<sup>5</sup> (trad.a.): "Cuidado con los auriculares". ACCONCI, Vito: *Public Space in Private time*. Galerie Hubert Winter: Wien, 1992, p. 70.

<sup>6</sup> Marc Augé, en su artículo: "No lugares, imaginario y ficción", *Experimenta*. Nº 26, Mayo 1999, p. 55.

<sup>7</sup> John Beardsley cita la influencia del texto "A sense of places" en *Episthe to Lord Burlington* (1731) del poeta inglés del S.XVIII Alexander Pope sobre el sentido del lugar. BEARDSLEY, John: *Earthworks & Beyond. Contemporary art in the landscape*. Abbeville Press: New York, 1989, p. 20.



espacio de conflicto. La ciudad vive en un estado de permanente conflictividad con nuestros semejantes, nuestros mandatarios, nuestros delegados y gestores. En sí, la gran ciudad existe como lugar, singular y particular, en virtud de sus equilibrios y circulaciones internas y en virtud de su dimensión externa: proyecta hacia el exterior bienes, informaciones, individuos e imágenes. En sentido inverso, atrae también otros bienes, otras informaciones, otros individuos y otras imágenes. La imagen que ofrece de sí misma, ya se trate de la puramente informativa, conformada por tablas estadísticas relativas a su demografía, su capacidad de acogida, su dinamismo económico; ya se trate de la imagen estética, capaz en principio de seducir a turistas e inversores, se proyecta hacia el exterior para atraer hacia el interior las corrientes financieras, industriales, comerciales, del deseo y del placer. Este doble y amplio movimiento que respira la gran ciudad es la respiración del planeta entero.

Para este movimiento, la ciudad necesita de espacios con sentido; de espacios donde pueda leerse algo acerca de las identidades individuales y colectivas, de las relaciones entre unas y otras y de la historia que comparten<sup>8</sup>. La ciudad necesita de lugares. Las ciudades tienen una memoria que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta<sup>9</sup>. Esta memoria histórica se atestigua a través de los monumentos y lugares, de los nombres de plazas y calles. En la ciudad cada individuo tiene su propia historia, al hilo de sus itinerarios, de sus paseos o incluso de los trayectos que le llevan y le traen del trabajo, en los que puede cruzarse con recuerdos. En la medida en que el individuo cultiva esa memoria, esa relación y esa historia, tanto colectiva como individual, se construye a sí mismo.

---

<sup>8</sup> Definición de lugar del antropólogo Marc Augé, en su artículo: "No lugares, imaginario y ficción", *Experimenta*. Nº 26, Mayo 1999, p. 54.

<sup>9</sup> Aunque el espacio es un fenómeno que se puede medir, como medio físico en el que se mueve nuestro cuerpo, las referencias al aspecto cultural y afectivo del espacio, -que no nos pertenece, sino que nosotros pertenecemos a él-, al carácter del lugar (al término "*genius loci*" -tan común en arquitectura-, acuñado por los teóricos del jardín del S.XVIII), son claras.

La lectura de los lugares de la ciudad se caracteriza por la diversidad. Cada grupo social tiene su propia concepción del espacio urbano. En función del sexo, de la edad, del estatus o de la clase social se tiene una imagen distinta de este y surge un reconocimiento con símbolos dispares<sup>10</sup>. Un mismo espacio puede ser objeto de una amplia variedad de miradas. En las ciudades estadounidenses, donde la diferencia cultural está muy acentuada, el significado tiene una codificación múltiple todavía mayor.

Pero, hoy más que nunca, el espacio urbano también está constituido por **no lugares**<sup>11</sup>, por espacios en los que no pueden leerse ni identidades, ni relaciones, ni historia. Espacios de ausencia de lo humano. Los nuevos espacios del planeta, en un mundo que Paul Virilio caracteriza por la instantaneidad y la ubicuidad, se prestan paradigmáticamente, a primera vista, a esta definición negativa. Los espacios de la circulación (vías aéreas, aeropuertos, autopistas), los espacios de la comunicación (pantallas de todo tipo, ondas y cables) y los espacios del consumo (supermercados, estaciones de servicio) pueden aparecer así como no-lugares, frecuentados mayoritariamente por individuos solitarios y silenciosos e invadidos por una amplia "cacofonía visual y sonora" que compite por retener su atención. Estos espacios sin sentido social, no construyen.

---

<sup>10</sup> GOTTDIENER, M.: "Culture, Ideology and the Sign of the City" en *Culture, Ideology & The Sign of the City*. Columbia University Press: Nueva York, 1986, p. 208.

<sup>11</sup> Término también definido por Marc Augé, en el artículo "No-lugares, imaginario y ficción". Para Augé, los "no-lugares" son la expresión de los tres fenómenos característicos de nuestra hipermodernidad: la aceleración de la historia (relacionada con la velocidad de la información), el encogimiento del planeta (relacionado con la circulación acelerada de individuos, imágenes e ideas) y la individualización de los destinos (relacionada con los fenómenos de desterritorialización). AUGÉ, Marc: "No-lugares, imaginario y ficción". *Experimenta*, N° 26, Mayo 1999, p. 54 y su conocido libro: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa: Barcelona, 1993.

## **El espacio urbano y el espacio público**

Se dice que en el espacio urbano se construyen los conceptos históricos del cuerpo público; que es el lugar de los emplazamientos culturales, de la realidad subjetiva y objetiva, y que está reservado para los símbolos comunes de identidad.

Resaltar el aspecto social del espacio urbano, exige hablar del espacio público, de **espacios públicos y privados**, según responda a una propiedad pública o privada pues la propiedad da derecho de uso. Así, el espacio público es propiedad de todos, con el mismo derecho a utilizarlo por todos aquellos que integran la sociedad; y por ello es mantenido por las instituciones sociales. El espacio privado por el contrario es particular, por lo tanto, de uso restringido. La aplicación de estas pautas generales al momento actual presenta serias dificultades cuando nos encontramos ante un conglomerado de espacios abiertos y cerrados, reales y virtuales, inmensos y diminutos, que se estratifican y escalonan, se jerarquizan y especializan... y que, además, no siempre poseen una clara línea divisoria, - una fina línea en un plano catastral<sup>12</sup>-, con los espacios privados. También constatamos que nuestra vida pública está cada vez más atenuada<sup>13</sup>. Muchos (demasiados) espacios urbanos hoy ya no son

---

<sup>12</sup> El espacio urbano estadounidense se caracteriza por la propiedad privada, incluso de calles, y es el uso público de éste espacio el que lo determina como espacio público. La tradición del espacio público procede la cultura occidental europea que identifica claramente los términos "público" y "privado" como lugares físicos, de tipo arquitectónico. Estos dos términos están claramente separados en el derecho romano para diferenciar la propiedad pública del suelo privado: el espacio privado se establece puertas adentro, mientras que el espacio público está constituido por las calles y plazas, con sus aceras y calzadas. Hoy esta dualidad se encuentra obsoleta, no podemos afirmar totalmente que al espacio privado le correspondan las prácticas íntimas y personales, alejadas de la vista de los otros; y al público la práctica de las relaciones sociales, la comunicación, el desplazamiento, el comercio, la justicia, los espectáculos y la expresión de la fe religiosa o política. Han surgido toda una serie de espacios híbridos, públicos y privados: las cafeterías y restaurantes, los parques públicos en espacios de compañías o empresas privadas, los accesos públicos a los espacios privados de internet, etc.

<sup>13</sup> El artista Vito Acconci pone de manifiesto la atenuación actual de la vida pública, exacerbadada por la era de las electrónicas. Acconci sugiere que, a pesar de que el alcance de la información pública se ha ampliado, la esfera pública ha disminuido: el espacio público es el espacio de aire entre los cuerpos, la información y otros cuerpos, una mezcla de magnetismo y corriente

públicos, sino privados, y la calidad de vida de los ciudadanos no es precisamente una característica a destacar. Ésta es una de las grandes paradojas de la sociedad liberal-capitalista del mundo occidental (un espacio, principalmente *público* pero también privado, ¿o "público-privado"? ¿privado-público?, fruto de las grandes compañías y poderes generados por el capitalismo).

La realidad del espacio público es tan compleja que una delimitación y definición precisa resulta prácticamente imposible. Pero la indeterminación no se concentra tanto en el espacio, como en "lo público". A esta indeterminación también contribuyen las cualidades interactivas de las artes (hoy más que nunca con el denominado Web Art), las intenciones del artista y la composición del público. "Lo público", como afirma Patricia C. Philips, es una construcción psicológica<sup>14</sup>, inventada y reconstruida en cada generación y que ya no puede delimitarse físicamente<sup>15</sup>.

"Lo público" ya no acaba en el umbral de la puerta, donde comienza lo íntimo. "Lo público" (como concepto) está hoy en decadencia. Si "lo público" hoy accede a los espacios domésticos, "lo privado" controla y vigila los nuevos espacios públicos (tales como las grandes superficies comerciales) e influye en la conducta de los grandes grupos de personas. Los vastos sistemas de información (internet, televisión, radio o prensa) han provocado que las experiencias más comunes de vida pública ocurran a puerta cerrada.

Frente al crecimiento y expansión de "lo público" -introducido incluso en "lo privado", como es el caso de la televisión, que ocupa una superficie de

---

eléctrica. Incluso hoy el propio tiempo no es público sino privado. Conferencia impartida en el seminario "La experiencia del lugar", Barcelona, Mayo 1998.

<sup>14</sup> PHILIPS, Patricia C.: "Out of Order - The public art machine", *Artforum*, 1988, p. 93.

<sup>15</sup> Patricia C. Philips afirma incluso que (trad.a.): "{...} Lo privado ha llegado a ser el nuevo espacio público"; en "Peggy Diggs. Private Acts & Public Art", *But is it art? The spirit of art as activism*. Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, p. 285.

comunicación en nuestra sala de estar o en la intimidad del dormitorio-, el espacio público de la ciudad tiende a disminuir. La propia naturaleza del capitalismo fomenta la privatización. Esta privatización, incentivada incluso por las instituciones, disminuye el alcance de la esfera pública. Incluso los parques, clásicos espacios públicos, tienden a ser privatizados<sup>16</sup>.

### *El espacio urbano y el espacio de la comunicación*

A través de los nuevos usos y las nuevas técnicas, se han multiplicado las superficies de "uso o dominio público". El propio espacio público se solapa con los nuevos espacios (virtuales) conocidos como las autopistas de la información, que han ampliado la demarcación pública espacial, ideológica, arquitectónica y culturalmente<sup>17</sup>. El espacio público es entendido como un contexto mediático.

La experiencia de comunicación directa y la intensificación de la experiencia de la comunidad desjerarquizada puede ser posible en los medios de comunicación. Además de ser "espacios públicos" tienen la particularidad de poseer una apertura extrema de la experiencia al producirse una dislocación espacial y temporal de la imagen en "tiempo real" (la producción de lugares otros -relacionado por el proyecto heterotópico foucaultiano-). Aunque, como

---

<sup>16</sup> Así como diría Justice Thurgood Marshall (trad.a.) "(...) Como los gobiernos confían en la empresa privada, hay disminuciones de propiedad pública a favor de la propiedad privada. Esto llega a ser más y más duro para aquellos ciudadanos que tratan de comunicarse con otros ciudadanos. Sólo la riqueza económica puede encontrar una comunicación posible y efectiva", en KOWINSKI, V.S.: *The Malling of America*, William Morrow, 1982 (apud) SELWOOD, Sara: *The benefits of public art. The polemics of permanent art in public places*. Policy Studies Institute: London, 1995, p. 28. Idea tratada por numerosos autores: SENNET, Richard: *The use of Disorder*. Penguin, 1970 y *The Fall of Public Man*, Cambridge University Press, 1977; PAWLEY, Martin: *The Private Future*. Thames & Hudson: Londres/ New York, 1974; BIANCHINI (et al.): *City centres, city cultures. The role of the arts in the revitalization of towns and cities*. Centre for local economic strategies, 1988.

<sup>17</sup> Estos espacios, que no son físicos, para Wodiczko carecen de un contacto directo, provocan o inspiran la interacción o el crecimiento de un tipo de discurso que no propone el elemento del cuerpo como conexión en la comunicación. Conversaciones con Wodiczko en *Veiled Histories. The body, place & public art*. Novakov, Anna (ed.). San Francisco Arts Institute. Critical Press: New York, 1997, pp. 125-126.

afirma Antoni Remesar, *"parece como si el único escenario real para lo público fuera el territorio; y, aunque al referirnos al territorio también consideremos el territorio virtual de la esfera pública, el territorio más específicamente "real" es el que pisamos con nuestros pies"*<sup>18</sup>.

El espacio urbano se presenta como el lugar en el que poder establecer y desarrollar las relaciones sociales, de persona a persona, donde desarrollar nuestra vida pública<sup>19</sup>. La comunicación, por tanto, es el móvil de actuación en el espacio urbano de la ciudad.

En el multicultural Estados Unidos, esta realidad es más que palpable. La necesidad de un lugar desde el que hablar dentro de los dominios políticos e intelectuales, de los que suele excluirse a todos aquellos que no son los que regulan –"el otro"; las clases marginadas (afroamericanos o chicanos) o sectores de población no reconocidos (indios o homosexuales)- es más acuciante. La reclamación de la articulación de nuevas actitudes hacia el espacio público por parte de todos –componentes de esta cultura fragmentaria-, del establecimiento de un pasado por, y para, aquellos grupos no representados o desfigurados, es más imperiosa. El espacio público es el escenario en el que los ciudadanos se comprometen con la actividad política<sup>20</sup> y desarrollan agendas públicas<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> REMESAR, Antoni: *Para una teoría del arte público. Proyectos y lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*. Departamento de Escultura, Facultad de Bellas Artes de Barcelona: Barcelona, 1997, p. 30.

<sup>19</sup> Para artistas como Krzysztof Wodiczko, el espacio público es creado en el momento de un acto de habitar (en términos de Bataille); en este sentido es un lugar sagrado, donde la gente mira las pasiones de cada uno. Conversaciones con Wodiczko en *Veiled Histories. The body, place & public art*. Novakov, Anna (ed.). San Francisco Arts Institute. Critical Press: New York, 1997, pp. 125-126.

<sup>20</sup> DEUTSCHE, Rosalyn: *Evictions: Art and spatial politics*. Graham Foundation / The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/ London, 1996, p. xxii.

<sup>21</sup> Julie Ault, artista integrante del colectivo Group Material, comenta: "(...) No creo que los proyectos interiores o exteriores sean privados y públicos respectivamente, sino que hay una serie de agendas públicas y privadas –que se expresan y se refuerzan de múltiples maneras en cada localización diferente". Entrevista con Jorge Ribalta en *Servicio público*. Ribalta, Jorge (ed.). Universidad de Salamanca / Unión de Artistas Visuales: Salamanca, 1998, p. 199.

Este posicionamiento sociopolítico ataca los poderes y fuerzas que moldean y determinan las formas públicas de las que las formas artísticas se deducen. El punto de partida es la constatación de la existencia de sectores privilegiados de la población que imponen sus convenciones e intereses sobre el espacio urbano -establecen "lo auténtico" (y original)<sup>22</sup>-. Estos sectores (de una raza, clase y mentalidad determinadas) siempre han definido el espacio público (de todos).

### **1.1.2. Los habitantes y usuarios del espacio urbano**

*"La ciudad es gente", Sófocles.*

Quienes habitan y utilizan el espacio urbano son aquellos que han de determinarlo. La dificultad de la puesta en práctica de esta afirmación no sólo estriba en el reconocimiento del favoritismo de intereses particulares y de los abusos de los organismos gestores del espacio urbano, sino también en el esfuerzo dialéctico por parte de todos los ciudadanos. Nos referimos a la complejidad y heterogeneidad de la población. Con carácter general, son las democracias occidentales las que permiten lograr una estructura común de consenso.

---

<sup>22</sup> La estética modernista basada en el conocimiento objetivo del mundo científico junto con el mito romántico del individualismo autónomo es atribuida a la visión dominante del poder. Bajo este prisma, los objetos de arte son considerados como imposición de unos pocos ("alta cultura" y público burgués), vistos como "neutros", como objetos de comercialización y consumo de este sistema capitalista de producción maniática y autoafirmación competitiva (imbuída de subjetivismo y genialidad), por considerarse contemplación y disfrute de unos pocos: autosuficientes y aislados de la sociedad. GABLIK, Suzi: "Connective Aesthetics: Art after individualism", en *Mapping the terrain. New genre public art*. Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 75-77.

A nuestro entender, la característica más destacada de la sociedad estadounidense (y, a su vez, su mayor problema) es su pluralismo<sup>23</sup>. Debido a su multirraciedad y la multiétnia coexisten diferentes valores políticos, religiosos y sociales así como también la carencia de los mismos. Esto determina que su cultura esté dominada por el fenómeno de la "criollización", por la fusión de culturas migratorias (no procedentes de ideas que desarrollan la cultura nacional y lo vernacular), por la hibridación y el mestizaje, incluso por intenciones y sentidos diametralmente opuestos.

Como hemos dicho en el apartado anterior, esta característica fundamental determina que la voluntad de comunicación sea primordial, por encima de la capacidad expresiva o de las formas de atención contemplativa. Máxime teniendo en cuenta que esta pluralidad de identidades culturales estables, (además de la europea o blanca), no ha sido reconocida por la cultura dominante (básicamente europea y blanca) hasta estas últimas décadas.

### *La idea de comunidad*

Frente a las vagas denominaciones de los sistemas sociales se eleva la idea de **comunidad**<sup>24</sup>. La comunidad no son todos los habitantes o usuarios del espacio urbano sino solo una parte de ellos. Un grupo de ciudadanos unidos bien por la localización geográfica, el compromiso ante un problema o movimiento político específico o ante la identidad basada en la raza, el género, la

---

<sup>23</sup> En palabras de Carol Becker refiriéndose al multicultural Estados Unidos (trad.a.): "(...) Nunca ha habido una población más racial, étnica y sexualmente diversa". BECKER, Carol: *Zones of Contention. Essays on art, institutions gender and anxiety*. State University of New York Press: Albany, New York, 1996, p. 24.

<sup>24</sup> Según lo concibe Dennis Adams, "(...) Sugiere un conjunto de valores compartidos". AGUIRIANO, Maya: "Dennis Adams", *Zehar*, N° 28, Arteleku: Diciembre-Enero-Febrero, 1994-1995, p. 6.



opción sexual o la clase<sup>25</sup>; con un nexo de solidaridad y sobre todo activista, conscientes del pluralismo y diversidad que todo grupo recoge en sí en pro de una mejora común concreta. Es decir, una colectividad con capacidad de cooperación y con poder generador de respuestas ante el contexto, los problemas y las preocupaciones a las que se enfrenta.

## **1.2. LA CRISIS DE LA VIDA METROPOLITANA**

La actual crisis de la vida metropolitana es uno de los factores más resaltados y mencionados para justificar la intervención en el espacio urbano. Un espacio del que el ciudadano se encuentra desvinculado, que no le pertenece ni al que tampoco pertenece. Los espacios urbanos actuales, son rutas de circulación por las que se transita o deambula, en soledad –incomunicados-, y en las que no hay tiempo para hablar, para detenerse, ni necesidad de ello.

En esta denuncia de las ciudades inhóspitas fruto de la sociedad capitalista, Estados Unidos presenta una situación especialmente acuciante de brutal desigualdad y segregación social, dominada por los territorios desmesurados de las transacciones financieras de multinacionales y del orden visual del simulacro como modelo de su formalización, sustentada por los valores del consumo como única finalidad pragmática del entramado social.

### **1.2.1. La reforma del espacio urbano**

La morfología urbana estadounidense es heredera del modernismo y de su "diseño" de las ciudades. En pro del utilitarismo, su singular forma originaria ha quedado destruida casi en su totalidad: la moderna arquitectura

---

<sup>25</sup> Según la definición de "comunidad" de Grant H. Kester en *Art, Activism & Oppositionality. Essays from Afterimage*. Kestner, Grant H. (ed.). Duke University Press: Durham & London, 1998, p. 15.

americana, heredera de los postulados de Mies van de Rohe, creó rápidamente un entorno urbano de espacios absolutos carentes de ornamento e información<sup>26</sup>. Con los nuevos elementos constructivos y con la estandarización de los materiales y procesos de construcción de viviendas, la uniformidad del mobiliario urbano, fruto de un estilo internacional, la regularización de los elementos de transporte, así como la reducción de su coste económico, se crean insularidades que dan lugar a barrios privados, edificios protegidos por sistemas de seguridad, rodeados por vías circulatorias que los comunican. Esta organización urbana destruyó la capacidad de significación de los lugares, su carácter, sus señales tradicionales tales como sus límites, monumentos, o la perspectiva urbana.

Pero, como afirma, Rosalyn Deutsche, la morfología urbana es sobre todo producto de la economía corporativa, de la reorganización del trabajo<sup>27</sup>. La alteración producida por el automóvil, el dominio de los edificios corporativos y sus zonas de tránsito (*lobbies*), y las peligrosas calles vacías<sup>28</sup>, han generado un espacio de cohabitación fragmentado y discontinuo<sup>29</sup>. Estas insularidades son *ghettos* y fortalezas<sup>30</sup> conectados tan sólo mediante la red de televisión<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Juan Antonio Ramírez comenta que estos "(...) Espacios absolutos para sociedades pluralistas, móviles, agnósticas y desideologizadas (...)" han producido "(...) la mayor desafección hacia el espacio público de toda la historia de la arquitectura". RAMÍREZ, Juan Antonio: *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Colección La balsa de la medusa. Visor: Madrid, 1992, pp. 155-166.

<sup>27</sup> La remodelación de las ciudades es descrita según las necesidades actuales del capital, de modo similar a la descripción que Friedrich Engels realiza del proceso llevado a cabo en París por el Barón Hausmann. DEUTSCHE, Rosalyn: *Evictions: Art and spatial politics*. Graham Foundation/ The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/London, pp. xiv-xv y pp. 30-31.

<sup>28</sup> Según describe Dan Graham en *Two Way mirror cylinder inside cube and a video salon*. Dia Center for the Arts: New York, 1992, pp. 23-55.

<sup>29</sup> Y feo. Kevin Lynch afirma: "(...) Ninguna ciudad norteamericana que sobrepase las dimensiones de aldea es de uniforme buena calidad, si bien en unas pocas ciudad se encuentran algunos fragmentos atrayentes". LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*. Colección GG Reprints. Gustavo Gili: Barcelona, 1998 (trad. Enrique Luis Revol), p. 10.

<sup>30</sup> Marc Augé analiza estos espacios como "burbujas de inmanencia". Sus ejemplos más claros son los parques recreativos, los clubs de vacaciones, las cadenas de hoteles o los parques de ocio y tienen como componente importante la ficcionalidad. La "sociedad fortaleza" gestiona el miedo

Ahora, con un despersonalizado y neutralizado espacio en el que vivir, se habla de espacios anodinos, irreferenciales, uniformes y enajenados<sup>32</sup>; de no-lugares. Los espacios urbanos son espacios de tránsito, por los que desplazarse de un punto a otro con rapidez, o en los que permanecer en espera hacia un barrio periférico impersonal de cualquier ciudad como destino. La ciudad ha llegado a ser lugar de ningún lugar, como sucesión de espacios sin referencias; ha desaparecido como lugar de la memoria, del diálogo o del intercambio subjetivo. Incluso se llega a afirmar que ha desaparecido como territorio de nuestra propia existencia.

En los modernos centros urbanos, mutados<sup>33</sup>, el individuo se encuentra alienado. La gente no es capaz de construir (mentalmente) mapas<sup>34</sup> tanto en lo

---

individual y colectivo, y el lugar se erige como último refugio de una forma de habitar el espacio, portador de agresión, drogas, amenazas, atentados contra la persona y sus bienes.

El arquetipo de estas fortalezas es Disneylandia, que es capaz de remodelar, según sus criterios, una ciudad. Se dirige hacia lo real mismo para transformarlo y subvertirlo. Están constituidas por una serie de referencias plásticas, arquitectónicas, musicales, textuales que permiten ubicarse; trazan y marcan una frontera más allá de la cual no responden de nada; son a la vez más materiales y más legibles que las cosmologías (que son visiones simbolizadas del mundo), y su aprendizaje es más fácil, pero evidentemente les falta una simbología, un modo prescrito de relación con los otros (reducido en su caso a un código de buena conducta para los usuarios) y un sistema de interpretación del acontecimiento (aun cuando se esfuerzan por constituir mundos a pequeña escala: microcosmos del macrocosmos en los que se proclama la dignidad del consumidor que los frecuenta); no dejan de ser un paréntesis, que se puede abrir o cerrar a discreción, mediante dinero y el conocimiento de algunos códigos elementales. AUGÉ, Marc: "No-lugares, imaginario y ficción". *Experimenta*, N° 26, Mayo 1999, p. 57.

<sup>31</sup> La vigilancia urbana, estatal y privada; el control y el orden son los protagonistas de la reforma urbana actual. Ver DEUTSCHE, Rosalyn: *op.cit.*, pp. 27-28.

<sup>32</sup> Para Wodiczko, la revitalización de los espacios urbanos ha transformado los centros de las ciudades en centros sentimentales que representan al pasado, en teatros desprovistos de historia, sin significación; no lugares. WODICZKO, Krzysztof. *Instruments, Projections, Vehicles*, cat.expo. Fundació Antoni Tàpies: Barcelona, 1992, pp. 372 y 348.

<sup>33</sup> JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Studio: Barcelona, 1995. (Trad. José Luis Pardo Torío) (1ªed. 1991). (ed.or. en New left Review Ltd. Oxford, 1984). p. 12.

<sup>34</sup> En la ciudad tradicional la desalienación se obtiene al recuperar el sentido de la orientación, construyendo y reconstruyendo un conjunto articulado que pueda retenerse en la memoria y en el cual cada sujeto individual puede diseñar mapas y corregirlos en los diferentes momentos de sus distintas trayectorias. JAMESON, Frederic: *op.cit.*, p. 113.

que respecta a su propia posición como en lo relativo a la totalidad urbana en que se encuentra<sup>35</sup>.

### **1.2.2. La vivencia contemporánea**

Desposeído de esa ilusión en el progreso, el ocupante de la ciudad hoy consume y es consumido por el espectáculo de la geografía económica, conectado por fibra óptica a las plataformas de mercados comunes globales y bancos de datos universales. Fruto de la evolución de la sociedad, las ciudades actuales son hijas del individualismo, lejos de cualquier concepto basado en un destino común, como cuerpo cívico. Al individuo se le permite su soledad –ante el temor de tocar al "otro"- y los espacios públicos: la calle, el bar, los comercios, transportes,... se convierten en escenas de mirada, no de discurso. Esta condición aislada, consecuencia de la geografía de la velocidad y de la investigación del confort del desplazamiento<sup>36</sup> en la que el cuerpo se mueve pasiva e insensible por vías de circulación simplificadas y monótonas, hace que el viajero (pasajero o consumidor) experimente el entorno en términos de narcótico, como espectador de televisión, desconectado del espacio que atraviesa, de la gente, de edificios o espacios abiertos.

La vivencia contemporánea es la del "no lugar", a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada del espectáculo arroja al olvido todo lo urgente. El pasajero de los "no lugares" viaja en un presente perpetuo<sup>37</sup>, como nómada entre espacios autosuficientes, transitando entre los

---

<sup>35</sup> Según defiende Kevin Lynch en su libro *The image of the city*. (MIT: Cambridge, Massachusetts, 1960), (ed.española: *la imagen de la ciudad*. Colección GG Reprints. Gustavo Gili: Barcelona 1998, trad. Enrique Luis Revol).

<sup>36</sup> Ver SENNETT, Richard: *Flesh & Stone: the body & the city in Western Civilization*. Faber & Faber: London, 1996 (1ªEd.1994).

<sup>37</sup> DEBORD, Guy: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Ed. Anagrama: Barcelona, 1990, p. 41.

decorados sentimentales de los centros históricos que dicen representar al pasado.

El individuo se sitúa en un sistema de decepción generalizada en el que la vida metropolitana parece estar marcada por el signo de la desposesión. Hoy la propia calle ha llegado a ser un "no-lugar", de paso hacia los espacios público-privados de los *Shopping Malls* y las "fortalezas" de oficinas, entornos inventados con apariencia de contenedores de vida pública vital bajo la vigilancia de los circuitos cerrados de televisión. Invadido por el consumo, el mundo público se encuentra separado limpiamente de sus contenidos cívicos, del espacio social, de aquel que debería inspirar la consideración de los más altos ideales y valores humanos. Este liberalismo está dando el jaque mate a las actividades públicas en favor de su explotación. El sujeto vive la euforia de la iniciativa privada y una involución de los valores ilustrados, en un renacer de las finanzas internacionales y de los propósitos de lujo sin fin.

Georg Simmel<sup>38</sup> advierte que la vida en la gran ciudad, caracterizada por la movilidad, con su rápida aglomeración de imágenes cambiantes, no permite estabilidad alguna y provoca, simultáneamente, una fragmentación y una presión niveladora ocasionado por embotamiento, indiferencia, acumulación de estímulos y su inconsciente aceptación. Conviene tener presente que es en el marco de la ciudad donde se registra históricamente la más intensa expansión de la individualidad, de la libertad personal; pero que esa individualidad<sup>39</sup> conlleva la pérdida de identidad y la obtención de la condición de extranjero desgarrado entre el sentimiento de su peculiaridad y la homogeneidad

---

<sup>38</sup> George Simmel y su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu* (tit.or.: *Die Grosstädte und das Geistleben*, 1903), Cacciari, Benjamin, Tafuri... constituyen citas obligadas en la evolución del pensamiento de este siglo acerca de la vida metropolitana.

<sup>39</sup> En el marco de la ciudad "(...) El individuo humano experimenta el vértigo de un camino de direcciones y límites desconocidos". JIMÉNEZ, José: *La vida como azar*. Mondadori: Madrid, 1989, p. 33.

abstracta que la rodea. Por pura supervivencia, la huida a la periferia es comprensible pues posee unas reglas del juego confusas, débiles.

Augé considera que las ciudades son todavía una combinación de lugares (restos de la modernidad), un mundo plural que existe singularmente en la imaginación y los recuerdos de cada uno de aquellos que la habitan o frecuentan: "el tema del paseo por la ciudad, es la expresión de una libertad que se dilata en el paisaje urbano"<sup>40</sup>. Sin embargo, en ese placer de pasear se respira una cierta atmósfera nostálgica, cuando la ciudad es ya algo más que un símbolo tentacular y perpetuamente inacabado. Son muchos los riesgos que asedian a las ciudades, tales como la uniformidad (multiplicación de espacios despersonalizados) o la extensión (la desgarradura de las periferias). Pero el más difícil de suturar es la imposibilidad de identificarse con el espacio en el que habitamos, la dislocación permanente.

### **1.3. LA ACTUACIÓN DEL ARTE EN LOS ESPACIOS URBANOS**

Como se deduce del apartado anterior, la tarea de habilitar y humanizar el entorno actual es más que necesaria; y está supeditada tanto al diseño ambiental como a la participación en la vida pública. Atañe a todos.

En este sentido, al arte se le adjudica un papel destacado dentro del espacio urbano; además de la función de embellecimiento o decoración de la forma urbana, de sostén de la memoria histórica colectiva y significación del espacio, al arte se le atribuye la relevancia social, el propósito público, la armonía, el interés público en marcos públicos e intelectuales, o el espectáculo ("industria cultural"). Estos caracteres ponen de manifiesto su profunda relación con la vida cívica, con el espacio urbano como espacio en el que se vive; su

---

<sup>40</sup> AUGÉ, Marc: *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Ed. Gedisa: Barcelona, 1995, p. 149.

participación en los problemas y preocupaciones sociales, las ilusiones, la historia, los sentimientos o la afectividad de los habitantes de ese espacio.

### **1.3.1. La desmaterialización del arte público**

La labor del arte en espacios urbanos ha estado tradicionalmente desempeñada por el arte público. El término "arte público" se ha utilizado para referirse a aquellas propuestas estatales (arte ordenado e impulsado, financiado y propiedad del Estado), que tiene como función principal la conmemoración; no necesariamente "de" o "para" el público (en este sentido, impuesto por el gobierno) y comúnmente entendido como pintura mural o escultura pública; esto es, normalmente localizadas en exteriores, de aspecto agradable, y concebidas y realizadas de acuerdo con los condicionantes del entorno. El arte público ha estado asociado, por tanto, a la escultura monumental y a las grandes pinturas murales producto de las ideas de la Ilustración.

#### *Breves notas acerca de la evolución de la idea de arte publico en esta segunda mitad de siglo XX*

Hasta los años sesenta, la crítica artística ha considerado el arte público como un arte fácil. La visión intimista de artistas y patrocinadores del arte de este siglo, dominada por los poderosos movimientos de abstracción, considera los numerosos trabajos creados para espacios públicos como manifestaciones secundarias del interés artístico dominante y el espacio urbano como ubicación amable en la que situar las esculturas de materiales resistentes<sup>41</sup>.

En el transcurrir del siglo, el arte experimenta un considerable número de transformaciones radicales de propósito y estilo. La vanguardia y la

---

<sup>41</sup> ANDREWS, Richard: "Notes on the boundaries of American Public Art" en *Les dossiers de L'Art public*, N° 6. Bechy, Hervé (ed.). Art Públic Promotion: París, 1991, pp. 9-11.

transformación de la ciudad moderna apartan al arte del espacio urbano; desde el anarquismo de Courbet, el arte se sumerge en una mirada interna en la que los estilos actúan dialécticamente en favor de los presupuestos formalistas, del ideal abstracto y de su rechazo de la ornamentación. El arte del espacio urbano, fundamentalmente escultura monumental, roto el paradigma de la mimesis se sumerge en una crisis que le lleva a sufrir un proceso de indefinición, de desconstrucción y de contaminación para adaptarse a las corrientes artísticas modernas. Hasta la década de los cincuenta, el arte público queda como arte de segunda categoría y, a partir de entonces, la explosión de propuestas artísticas fuera de los circuitos tradicionales desborda la propia noción de arte público<sup>42</sup>. La tradición monumental (el arte en la plaza) queda sobrepasada por el arte innovador que se expande por el espacio urbano y está formado por un amplio espectro de formas, actos y eventos. Desde *Earthworks* a manifestaciones de arte popular, *happenings*, *performances*, acciones, cualquier tipo de teatro, música o de toda actividad expresiva o creativa. Este arte innovador provoca otras lecturas del arte en los espacios urbanos que las categorías monumentales del arte público no contemplan.

En lugar del término arte público se emplean otras nociones que consideran estas actuaciones. Las denominaciones son numerosas, además de: Arte en la Calle, Arte de Ciudad, Arte Urbano, Arte de Contexto, Arte en Emplazamiento Específico, Arte en Emplazamientos o Ubicaciones Públicas, Diseño para el Espacio Público, Arte Medioambiental, Arte de Paisaje, Escultura Pública Contemporánea, Arte Mural, Arte Ornamental o Arte Conmemorativo; se utilizan: Arte Multimedia, Arte Comunitario, Arte y Terapia, Arte Herencia, Arte Político, Arte Público Crítico, Arte Anti-monumental, Arte de *Performance*, Arte Cívico, Arte en la Esfera Pública, Arte con un Interés Público, o Nuevo Género de Arte Público. De entre ellas cabe destacar:

---

<sup>42</sup> Esta idea se encuentra expuesta con claridad y exactitud en los trabajos de Javier Maderuelo: *El espacio raptado* (Mondadori: Madrid, 1990) y *La pérdida del pedestal* (Cuaderno del Círculo de Bellas Artes, Nº 3. Círculo de Bellas Artes de Madrid: Madrid, 1994). Para Maderuelo, el arte público debería identificarse con el conjunto de producción artística no monumental por definición, que toma el espacio público como escenario para su escritura.



El concepto de "arte en emplazamientos públicos" (*Art in public places*) se emplea especialmente para referirse a trabajos de corte modernista ubicados en el espacio público. Estos trabajos están desvinculados del espacio público (sin conexión temporal o espacial con el emplazamiento) y su única relación es de escala (y no siempre). Este arte modernista transporta el bagaje ideológico del arte contemporáneo existente en la galería a un "emplazamiento-general" para "ningún lugar"<sup>43</sup>. En este sentido, la galería de arte contemporáneo coloniza la calle. Los criterios modernistas tales como la libertad del artista, el espíritu instintivo o la unicidad y exclusividad de la obra de arte no contemplan ni el lugar ni los intereses del espectador e ignoran los contenidos, la audiencia y proceso de adquisición de especificidad del emplazamiento. Despectivamente a estos trabajos se les denomina como *Plop Art* o *Parachuted Art* (arte arrojado o lanzado).

Esta tradición tiene su culminación con el movimiento minimalista. El aumento por el interés del arte en el emplazamiento provoca que, desde los años sesenta, el espacio público se "invada" de nuevo, tanto el urbano como los parajes más alejados y desérticos del paisaje natural, y se amplíe el reducido circuito comercial del arte, enfrentándose a la entronización de la obra de arte en los museos.

Las iniciativas institucionales, principalmente organismos estatales, museos y fundaciones impulsan el "arte en emplazamientos públicos"<sup>44</sup> con la creación de colecciones de arte cívico o museos públicos de arte moderno a lo largo y ancho de la ciudad, fundamentalmente en centros empresariales (se

---

<sup>43</sup> Término utilizado por primera vez por Mc AVERA, B.: *Art, Politics & Ireland*. Dublin: s.f., p. 113. Refiriéndose a un trabajo de Anthony Gormley.

<sup>44</sup> Al hablar del arte estadounidense en el espacio urbano, éste no puede separarse del florecimiento de las ayudas estatales, federales y locales que comenzaron durante años sesenta. Ver capítulo 6 titulado "las iniciativas de las administraciones públicas para la promoción de las artes en espacios urbanos".

conocerán como *Lobby Art*). Estas iniciativas se encuentran impulsadas por la idea simplista de educación del público con ecos dieciochescos.

A esta ampliación espacial, le sigue el reavivado interés por la recuperación del espacio urbano a través de la investigación de la función utilitaria del arte mediante la colaboración entre arquitectos y artistas. El término "**arte en ubicaciones específicas**" recoge la idea de la experimentación artística en lugares concretos (*site specific*), la ubicación (física) como parte fundamental, material y conceptual, de la obra (el objeto estético)<sup>45</sup>; absorbiendo las reflexiones de otras disciplinas<sup>46</sup>. Se habla de "arte ambiental" o de "mobiliario urbano"<sup>47</sup>. La idea de renovación urbana adquiere un protagonismo cada vez mayor aunque tristemente vinculada a un arte de consumo (decorativo).

---

<sup>45</sup> Richard Serra es uno de los clásicos ejemplos de artista que trabaja en ubicaciones específicas, dando una visión personal de un lugar concreto. Según él (trad.a.): "(...) Para intentar llamar la atención a un amplio público, no hay que realizar un arte elaborado. Tú mismo tienes que crear un único producto para ser consumido por la gente. Trabajando de este modo se permite a la sociedad determinar los términos así como el concepto de arte con los que debe cumplir el artista. Encuentro la idea de populismo contraproducente" (Original SERRIE, Harriet: "The Hight Stuff", *Artnews*, Marzo 1984).

<sup>46</sup> A este respecto, Siah Armajani afirma: "La escultura pública no es tan sólo una creación artística sino una producción social y cultural basada en necesidades concretas". ARMAJANI, Siah: "Manifiesto. La escultura pública en el contexto de la democracia norteamericana" en Siah Armajani. *Espacios de lectura*, cat.expo. Museu d'Art Contemporani: Barcelona, 1995, p. 36.

<sup>47</sup> El artista Scott Burton defiende los estrechos lazos entre la arquitectura, la escultura y el diseño, así como otros campos de trabajo para el arte público, en los que una total simbiosis entre lugar, función y contenido fuera factible. Para Burton el arte público (trad.a.) "(...) es, en mi definición, el arte que no sólo es realizado para un lugar público sino que también tiene un tipo de función social. En realidad, lo que la arquitectura o el diseño y el arte público tienen en común es su función social y su contenido. El arte público proviene, sin confundirse con, la escultura exterior a gran escala, de la escultura en sitio específico y de la escultura ambiental.

La escultura arquitectónica es todavía escultura. El arte público no es escultura —una situación con una psicología formal, donde todas las necesidades han sido establecidas. La forma última de arte público probablemente será algún tipo de planificación social, tal como los earthworks, que nos están mostrando una nueva noción de arte como arquitectura ambiental". BURTON, Scott: "What is public art", *Design Quarterly*, n°122, especial 1983 (Apud) *Insights/on sites. Perspectives on art in public places. Partners for livable places*. Stacy Peleologos Harris (ed.). Washington D.C., 1984, p. 12 .

Se habla por tanto de "arte en el contexto", cuya finalidad es llegar a ser parte natural de la vida diaria e integrar el objeto con el lugar y promoviendo el concepto de arte como ambiental y experimental y utilizando las formas tradicionales del arte como son los desfiles o los soportes de los medios de comunicación tales como las carteleras. Esta nueva búsqueda del lugar del arte en la sociedad<sup>48</sup> trabaja con la emotividad, la significación cultural, la historia y la memoria de aquellos que viven en ella, como proyección sentimental por parte del ocupante o el espectador que lo reconoce y lo nombra y, en ocasiones, toma una postura opuesta a las instituciones<sup>49</sup>.

Donde normalmente el arte público es promocionado y subvencionado es en el "Arte en la remodelación urbana". La defensa del arte como agente renovador del hábitat se detecta con mayor claridad en el pensamiento europeo del "Estado del Bienestar". El arte queda justificado dentro de los programas de promoción de arte público que insertan las obras en la ciudad como agentes capaces de regenerar (re-utilizar y re-monumentalizar) y construir un lugar, y de contribuir a mejorar la convivencia y habitabilidad del entorno. El arte es un factor de regeneración urbana en tres campos: programas de comunidad, industrias culturales y arte de prestigio.

Desde este punto de vista, se defiende que el trabajo artístico posee valores que hacen posible esta mejora del hábitat (ante la ausencia generalizada de valores) que son: el valor de la diversidad (mantener el paisaje urbano existente y mejorarlo por medio de la regeneración); el valor de la innovación (probar nuevos materiales y modos para utilizar los antiguos); el valor del arte en el medio ambiente (señalar el impacto material, con una actitud de reciclaje en todas las zonas, no sólo en los centros urbanos); el valor del placer social (el trabajo a escala humana); el valor de la expresión creativa (conservando la idea

---

<sup>48</sup> JACOB, Mary Jane: "Outside the loop", en *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*. cat.expo. Bay Press: Seattle, 1995, p. 51.

<sup>49</sup> "Institución", según Peter Bürger, el aparato de producción y distribución del arte y las ideas que sobre el mismo dominan en una época determinada. BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Ed. Península: Barcelona, 1987 (trad. Jorge García, prólogo Helio Piñón).

de crear piezas de arte); y, el valor económico del arte (como forma de promoción y desarrollo local). Este último punto, sobre todo, es responsable de la promoción del arte por el Estado<sup>50</sup>. Las autoridades públicas ven en el arte un elemento capaz de dar importancia, representación y competencia a las ciudades (ante el entorno de crecimiento global en el que nos encontramos -con unas fronteras territoriales cada vez más diluidas-). La arquitectura, el paisajismo y el arte público visten el desarrollo urbano con cualidad estética. La complicidad entre el arte público y las empresas es el punto problemático. Los constructores no edifican en base a construir una "bonita ciudad" sino que construyen una bonita ciudad en orden a encubrir la incompatibilidad de su desarrollo con una sociedad libre. El arte en la remodelación urbana se localiza en un dominio que está fuera de la contienda política y contenido en un territorio de expertos que inhibe el comentario de los no-expertos (cuyos ojos no están lo suficientemente educados para apreciarlo).

La reforma del espacio habitable, planteada desde postulados posmodernos, es la tónica de los años ochenta. En esos años, los artistas propugnan recuperar el sentido de la ciudad, no sólo en su aspecto físico, -para paliar los efectos de la arquitectura moderna-, sino en su aspecto psicológico y social -para comprobar la dimensión psicosocial del fenómeno artístico-. Se plantea quién es el público para el arte, y proclaman que su intención es articular respuestas realmente urbanas, en el que coinciden las sensibilidades personales del artista con las nociones del arte por parte del público. Según relata Arlene Raven, la explosión de nuevas formas en los ochenta -tan diversas como arte en la calle, teatro de guerrilla, carnavales, arte en revistas, vallas publicitarias, acciones de protesta y demostraciones, historias orales, danzas,

---

<sup>50</sup> REMESAR, Antoni: "Public Art. An ethical approach" en *Urban Regeneration. A challenge for public art*. Remesar, Antoni (ed.). Monografías psico-socio ambientales 6. Universitat de Barcelona: Barcelona, 1997, pp. 8-9.

*performances, environments, posters, murales, pinturas y escultura- cambiaron radicalmente la forma del arte público contemporáneo*<sup>51</sup>.

Es el "arte con un interés público"<sup>52</sup>: una aproximación al marco en el que se determina la forma de la ciudad más que los mecanismos por los que se diseña. Desde un discurso cultural más amplio<sup>53</sup> extendido hacia el dominio de lo social, el arte enfatiza su valor social estableciendo como objetivo principal el servir de puente entre los ciudadanos y ser símbolo de identidad cultural mediante el tratamiento de las diversas relaciones entre el arte y su contexto urbano. El centro de las preocupaciones artísticas son los problemas sociales y la no-representatividad de grupos marginales, provocados en gran medida por la falta de actuación del Estado en la protección de los derechos y en la solución de las necesidades que afectan a la colectividad.

En esa expansión de los confines tradicionales de la disciplina artística hacia una función social, el arte crea modelos y estructuras para dicho contexto operando en distintos ámbitos. En este proceso de creación, se manifiesta una postura ética, que algunos califican de actitud política -radical-, vinculante y

---

<sup>51</sup> Comentado por Arlene Raven en la introducción del libro *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.). UMI Research Press: Michigan, 1989, p. 1.

<sup>52</sup> Título del influyente libro *Art in the public interest* editado por Arlen Ravene.

<sup>53</sup> El pensamiento crítico posmoderno es muy consciente del carácter de presente del entramado político, geográfico y cultural del contexto. Ante el fracaso de las versiones utópicas y el desmoronamiento de la fe en el porvenir que caracterizó a las sociedades modernas desde el Siglo de las Luces; la crítica posmoderna prescinde de las formas absolutas de legitimidad producidas por metanarraciones como el progreso humano hacia la libertad universal ante el capitalismo multinacional actual (JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, pp. 12-14). Según Steven Connor, el pensamiento crítico posmoderno contemporáneo imagina la cultura posmoderna como "táctica contrahegemónica" provisional que presenta una postura implícita o explícitamente política (CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna, introducción a las teorías de la contemporaneidad*, p. 179). Tras el rechazo de la separación moderna entre el ámbito del arte y otras actividades e intereses sociales, se trata de restaurar las dimensiones políticas ya desaparecidas en la actividad estética y cultural de cualquier tipo. La función del arte traspasa del valor cultural a la dinámica política, según defiende Walter Benjamin, su expansión a todos los aspectos de la vida y la estetización del ámbito político, social y económico, ofrecen una oportunidad a la política cultural de izquierdas.

realmente comprometida<sup>54</sup>. Esta postura resalta el privilegio de la implicación comunitaria más que el tradicional énfasis en la autoridad individual.

En este sentido, además de objetos permanentes, acciones y disposiciones espaciales, el "arte con un interés público" comprende todo tipo de propuestas innovadoras como son: artistas trabajando como miembros de equipos multidisciplinares (junto con arquitectos, urbanistas, químicos, psicólogos, sociólogos, etc.); creando espacios físicos -galerías, museos y estudios; acondicionando espacios para: exposiciones temporales, fundiciones y almacenes de material-; desarrollando actividades educativas -talleres (artistas trabajando en un lugar o en un proyecto concreto), debates, charlas, seminarios y conferencias-; o, incluso, realizando otras manifestaciones e intereses no pertenecientes al arte visual tales como la literatura<sup>55</sup> (por ejemplo, lectura de poemas en el metro), la radio, el paisajismo o la plantación de árboles<sup>56</sup>.

Mucho del reciente "arte con un el interés público" no puede incluso confidentemente ser considerado como arte. Si artistas de orientación activista y sus colaboradores emplean como modelos no sólo las artes tradicionales o el teatro sino las telecomunicaciones, la investigación científica y antropológica, la terapia del arte y el trabajo social, la definición expandida de arte se entrecruza con un nuevo tipo de **servicio social**, borrosamente artístico. Este arte se declara parte integral del tejido social. El punto de referencia y localización es la sociedad y, desde ella, sus integrantes participan o intervienen en el proceso social.

---

<sup>54</sup> En este sentido, Chaké Matossian, comentando el trabajo de Luigi Pareyson (*Conversazioni di estetica*. Ugo Mursia: Milano, 1966) plantea la cuestión de la finalidad del arte más allá de su utilidad. El arte con un papel social, una función pública, movido por ideas políticas y filosóficas determinadas, posee otras posibilidades operativas. MATOSSIAN, Chaké: "Public art/public space", en *Urban generation. A challenge for public art*. Remesar, Antoni (ed.) Monografías psico-socio ambientales 6. Universitat de Barcelona: Barcelona, 1997, p. 63.

<sup>55</sup> Public Art Consultancy Team: *The strategy for public art in Cardiff Bay*. Cardiff Bay Development Corporation, 1990, pp. 81-83, (Apud) SELWOOD, Sara: *op.cit.*, p. 7.

<sup>56</sup> SELWOOD, Sara: *op.cit.*, Apéndice 3, p. 299.

Para Arlene Raven, el arte público se presenta como el mejor vehículo para las reivindicaciones de activistas y artistas sociales. Esta afirmación se aceptará sobre todo a partir de 1987 y 1988 cuando el campo del arte público se desborda, las acciones activistas dominan el panorama artístico, y el arte público se especializa adoptando modalidades de arte dentro del arte público como: el "arte en el dominio público", el "arte comunitario", el "arte con conciencia social", el "arte para temas públicos" o "nuevos géneros de arte público".

Por ejemplo, el "arte en el dominio o en la esfera pública", con trabajos como los de Jenny Holzer o Barbara Kruger, hace referencia al arte deseado para el público, creado para éste o localizado en espacios que, aunque no sean poseídos públicamente, son sin embargo deseados para uso su público. Asimismo, analiza el papel del arte en relación con la publicidad y la promoción, sea ésta corporativa o estatal.

"El trabajo comunitario" que se ha empleado desde los setenta para referirse al arte público que se encuentra contextualizado dentro de una comunidad concreta, y que representa valores importantes para ésta<sup>57</sup>, es el predecesor del "arte basado en la comunidad" o el "arte comunitario" muy desarrollado a partir de la segunda década de los años ochenta<sup>58</sup>. El arte como vehículo para concienciar a la gente, bajo la idea del bien común, constituye un amplio y diverso campo en el que la comunidad puede verse representada y ser considerada como tal<sup>59</sup>. "El arte basado en la comunidad" se utiliza para describir un tipo de arte heredero de las corrientes críticas conceptuales cuyo núcleo está

---

<sup>57</sup> Véase las iniciativas colectivas del movimiento muralista y el movimiento de mujeres, tratadas en el Capítulo Quinto.

<sup>58</sup> (Trad.a.) del término "Art based in community" en RAVEN, Arlene: "Word of Honor" en *Mapping the terrain. New genre public art*. Lacy, Suzanne (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 161-165.

<sup>59</sup> MILES, Malcolm. "Location/dislocation" en *Art & the city*, panfleto. Miles, Malcolm (ed.). University of Portsmouth & City Arts-Portsmouth City Council: Portsmouth, 1995, p. 6.

compuesto por los problemas que definen una reunión dinámica de gente y el trabajo que ellos producen conjuntamente. Los artistas actúan y participan con diferentes comunidades en el imperfecto aquí y ahora: atendiendo a demandas concretas, individuos reales y lugares actuales.

Esta modalidad de arte público crea relaciones sociales particulares, distintas de las distanciadas relaciones con el Estado o sus instituciones, así como un sentido de propiedad comunitaria del trabajo artístico<sup>60</sup>. Además, reclama las experiencias de la auténtica comunidad: su necesidad de abordar temas de supervivencia y autonomía, de reconocer los diferentes intereses de los individuos y el interés público (muy propiciado por la evolución del capitalismo de estos últimos años); y de proveer materiales didácticos y programas educacionales.

El "nuevo género de arte público"<sup>61</sup>, y en la misma línea el "arte para temas públicos" (en el espacio o tiempo), es un arte interactivo que tiene como objetivo comunicar e interaccionar con una amplia y diversificada audiencia mediante trabajos relevantes en sus vidas, que hablan de compromiso. Artistas como Guillermo Gómez-Peña, Suzanne Lacy o Olivia Gude, defienden la actuación social como arte inherentemente público. Este enfoque conlleva

---

<sup>60</sup> Para Barbara Hoffman, la comunidad es el público de un lugar o hecho determinado y, por tanto, la unicidad de las comunidades se diseña en cada proyecto. Hoffman se refiere al término "público" empleado por los sociólogos americanos -particularmente de los años treinta- para los que el público era una forma de organización social que trascendía a las comunidades particulares y las restricciones de las formas existentes para alcanzar la unidad corporativa a través de la interacción y el discurso público; y defiende un público constituido por personas (individuos) que tienen la habilidad de hablar al otro, transpasando sus fronteras culturales. (Cfr.) HOFFMAN, Barbara: "Law for art's sake in the public realm", *Critical Inquiry*. N° 3, The University of Chicago, Spring/Fall 1991, p. 541.

<sup>61</sup> Este término da nombre y sentido a la interesante publicación editada por Suzanne Lacy: *Mapping the terrain. New Genre Public Art* (Bay Press: Seattle, 1995). Una definición de "nuevos géneros de arte público" extraída de su lectura podría ser la de: cualquier tipo de trabajo artístico que trate sobre, desafíe, involucre y consulte al público para o con el cual se ha hecho, respetando a la comunidad y el medio ambiente y que está construido sobre los conceptos de audiencia, relación, comunicación e intención política, al partir de un contexto más amplio de la vida social. Se le califica de "nuevo" (new) para resaltar su implicación con el presente y su distinción del (tradicional) arte público.



diferencias en cuanto a las esculturas e instalaciones localizadas en espacios públicos: el espacio entre el espectador y el artista, tradicionalmente ocupado por el objeto de arte, se encuentra en este caso ocupado por las relaciones bidireccionales entre artista y audiencia, las cuales son consideradas trabajos de arte (se omite el producto, el artista e, incluso, el público en el sentido convencional del término). No se trata sólo de una experiencia de diálogo o de recopilación de información, sino también de una conceptualización y representación de los intereses formales del artista. El diálogo, no el monólogo, es el modelo de relación colectiva. El **"arte con conciencia social"** que resiste y critica los sistemas predominantes (social, político, económico y de galería) es otra noción muy próxima a la noción de "nuevo género de arte público".

La reivindicación de este "nuevo género de arte público" valora de un modo multifacético su impacto no solamente sobre la acción sino también sobre su conocimiento. Esta valoración implica una revisión de todos los conceptos que conciernen al arte público, empezando por la propia definición de arte<sup>62</sup>. Este hecho supone un rechazo total de los recursos insistentes sobre los hitos más significativos del arte de este siglo -el concepto tradicional de monumento, perpetuador de memorias: aquella estatua -conmemorativa y embellecedora- introducida en la plaza o calle, en el espacio de "todos", de un público genérico al que se desconoce y de un observador que no participa. Existe un rechazo total a la idea del decorativismo, que ve la ciudad como un marco idóneo para embellecerla, con ligeras variaciones sobre los lenguajes de moda; a la fascinación y al deslumbramiento que proporcionan las nuevas tecnologías; a la grandiosidad y a los deseos megalómanos.

Desde una perspectiva posmoderna, artistas como Krzysztof Wodiczko realizan **"arte público crítico"**; es decir, llevan a cabo desafíos estratégicos de las estructuras sociopolíticas y económicas de todo lo que mediatiza nuestra percepción cotidiana del mundo -tal como la proyección de Krzysztof Wodiczko de una esvástica en la fachada de la casa de Sudáfrica en Trafalgar

---

<sup>62</sup> *Mapping the terrain. New Genre Public Art. op.cit., pp. 43-46.*

Square en Londres-: de todo proyecto que procede de los estamentos de poder<sup>63</sup>.

Para la crítica posmoderna el arte público es uno de los instrumentos más claros del sistema de poder. Según Wodiczko, el arte en los espacios públicos (al que identifica con el arte público Estatal o corporativo), es decoración estetizante (purificada) impuesta por las estructuras de poder en el dominio público (exhibicionismo burocrático) y empleada como distracción para ocultar los conflictos sociales e intereses corporativos. Son pruebas claras (de las consecuencias) de un sistema paternalista y autoritario. Las estructuras de poder protegen la autonomía del arte: el esteticismo burocrático utiliza la ciudad como galería de arte, teatro ideológico y sistema socio-arquitectónico, aislando así la práctica artística de crítica política.

Por tanto, el arte público desarrollado en la remodelación urbana es considerado cómplice de las estructuras monetarias y de poder responsables de la situación social. El fin de los programas de remodelación urbana es construir una "bella ciudad" que sirva para encubrir los problemas sociales existentes. Esta reflexión localiza el desarrollo urbano dentro de los procesos más amplios de reestructuración global y reorganización del trabajo de la economía corporativa. La remodelación urbana a la que se someten las grandes ciudades estadounidenses y europeas es, para Rosalyn Deutsche, una forma de capitalismo tardío: la "revitalización" y el "embellecimiento" facilitan nuevas relaciones internacionales de dominación y opresión transformando las ciudades en beneficio privado y controladas por el Estado<sup>64</sup>. Para Malcolm Miles, el desarrollo urbano es un caso de hegemonía<sup>65</sup>, en el que la libertad de

---

<sup>63</sup> WODICZKO, Krzysztof: "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?" en *Discussions on contemporary art*. Foster, Hal (ed.), Dia Art Foundation, p. 41.

<sup>64</sup> DEUTSCHE, Rosalyn: *op.cit.*, pp. 12-13.

<sup>65</sup> Miles entiende "hegemonía" según la formulación marxista, nombres como Gramsci, en la que (trad.a.) "(...)los intereses de la burguesía se acercan a las instituciones del Estado". MILES, Malcolm: *Art, space & the city. Public art & urban futures*. Routledge: London/New York, 1997. p. 200.

capital se incrementa y la privación de libertad de la mayoría de la población para determinar la conceptualización de la ciudad, se mantiene. Los intereses económicos de las corporaciones que lo financian, gestionan y construyen, obtienen ventajas ante el sector público subsidiario porque el desarrollo urbano es públicamente beneficioso. Aunque el desarrollo urbano es calificado de beneficioso para todos los sectores de la sociedad, se le considera por los sectores más críticos una fantasía utópica ya que, en realidad, aumenta las diferencias sociales, no soluciona los problemas de la zona a reconstruir y ejerce un control y vigilancia sobre la población. Los mecanismos de reestructuración y organización espacial destruyen las condiciones de supervivencia -vivienda y servicios- para aquellos residentes no requeridos por la economía de la ciudad: los grupos de bajo estatus económico y social son remplazados (o expulsados) por grupos de clase media<sup>66</sup> y las mejoras de los barrios son parceladas. Los beneficios de las zonas urbanas remodeladas no son accesibles para las comunidades de las áreas adyacentes a las mismas (se encuentran "por encima de la valla")<sup>67</sup>.

Wodiczko, que comparte el idealismo de la vanguardia en tanto que conserva una voluntad transformadora y critica la autonomía del arte, establece el "arte público crítico" en los mismos términos de reconciliación del arte y la praxis social que los "nuevos géneros de arte público". Igualmente, su renuncia a la producción de objetos (asimilables por el mercado del arte) en favor, en este caso, de actuaciones puntuales en contextos concretos, bajo la forma "inmaterial" de las proyecciones efímeras, es uno de los gestos de pureza vanguardista ya legitimados como artísticos, frente a los elementos decorativos

---

<sup>66</sup> Nos referimos al término inglés "gentrification" que Rosalyn Deutsche define como (trad.a.) "componente residencial de la remodelación urbana" que consiste en un cambio en la fisonomía social de los barrios debido a una reorganización del trabajo en la economía empresarial. Los residentes ya no requeridos por la economía de la ciudad (los "no beneficiosos") son eliminados. Por esta razón, el proceso de "gentrification" tiene relación con otro acontecimiento urbano como es la aparición de una gran población de residentes sin vivienda (los llamados homeless). Ver DEUTSCHE, Rosalyn: *op.cit.*, pp. xiv-xv y pp. 12-13.

<sup>67</sup> MILES, Malcolm: *op.cit.*, pp. 130-131.

en el espacio público herederos del arte autónomo moderno, del "arte de exposición".

A partir de aquí, encontramos expectativas contradictorias que relacionan artistas y público con argumentos a favor y en contra de la consulta, compromiso e integridad artística (la asunción de que el arte habla por sí mismo como opuesto a la interpretación que requiere; las dificultades implícitas en concebir el arte como un servicio público<sup>68</sup>; o de la función social del artista...). A principios de la década de los noventa el arte público es un campo reconocido, ampliamente difundido y de máximo protagonismo pero, sobre todo, diluido en las prácticas artísticas contemporáneas. Las revistas periódicas, informes, publicaciones específicas y conferencias exponen como arte público<sup>69</sup> todo tipo de producciones artísticas contemporáneas. El arte público es hoy una empresa floreciente que da oportunidad de trabajo a cientos de artistas.

---

<sup>68</sup> En Estados Unidos, la noción de servicio público tiene una acepción particular. El servicio público se relaciona con las actuaciones privadas y, generalmente, individuales en la vida de la comunidad. No es una función propia del Estado sino que su provisión está asociada al voluntarismo y la filantropía. El origen de esta relación se encuentra en la caracterización del entorno de la tradición protestante como frío, alienado y vacío. En este sentido, se relaciona con la dinámica urbana de exclusión expuesta por Richard Sennet, al hablar de las ciudades estadounidenses, menciona la desolación de las ciudades modernas, en la que el cuerpo es excluido. SENNET, Richard: *The conscience of the Edge*, 1992, p. 46 (Apud) MILES, Malcolm: *op.cit.*, p. 33.

Las nociones de ciudadanía, deber cívico y sociedad civil proceden de la secularización de las convicciones religiosas para la provisión del bienestar. Por esta razón, en las épocas de predominio conservador, como fueron las etapas de Ronald Reagan y George Bush, la provisión pública del bienestar por parte del Estado fue prácticamente inexistente y se dejó en manos de la filantropía privada y del servicio voluntario.

<sup>69</sup> El interés de la crítica artística estadounidense por el arte en el espacio público crece considerablemente desde la segunda mitad de los ochenta siendo desde ese momento un foco de producción artística fundamental que se agrupa en epígrafes tales como el interés por el arte público, arte urbano o arte en espacios urbanos, el arte en/para el espacio público o en la esfera pública, etc.

### **1.3.2. La obsolescencia del término "arte público"**

Como hemos expuesto, el término "arte público" se ha desvirtuado de forma tal que se intentan emplear otros términos que lo matizen o lo reemplazen. Hoy no hay consenso sobre lo que debería ser el arte público<sup>70</sup>, y las presentes propuestas artísticas sugieren que una gran parte del arte público actual, fundamentalmente promovido por las instituciones, es cobarde o inapropiado, próximo a un arte púramente decorativo o de galería.

Este arte público es un campo sin categorías estilísticas, contaminado artísticamente, en el que ni siquiera la moralidad de sus propuestas se puede considerar como un criterio de valor<sup>71</sup>. Así, se refiere tanto a la instalación tradicional y normativa como al proyecto colaborativo o comunitario dentro del ámbito público. "Arte público" en sentido genérico tampoco es un arte localizado en el espacio público pues muchos de estos espacios son privados (propiedad de corporaciones). Lo que llamamos arte público tampoco es público, sino arte privado en localizaciones públicas o de "uso público"<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> El fenómeno del arte público es hoy sumamente complejo y alberga todo tipo de interpretaciones. Así comprende afirmaciones tales como "todo arte es arte público", porque los trabajos de arte situados en contextos culturales, como arte que sale de las manos del artista, es arte público o, incluso, el rechazo de dicho término en favor de arte en espacios públicos. A menudo se utiliza como a) sinónimo de "escultura al aire libre", aunque críticos tales como Lawrence Alloway mantengan que el arte público toma "más que una ubicación exterior" para realizar escultura pública. b) Incluso cabe afirmar que es cualquier objeto comprado o encargado a una persona que se considera a sí misma artista o artesano. También puede ser c) aquello "producido por", y "propiedad de", la comunidad tanto si la comunidad ha participado activamente en su creación o, por el contrario, ha permanecido pasiva. d) Puede localizarse en lugares relativamente inaccesibles, semipúblicos o semiprivados, tales como colegios, hospitales e incluso en "lugares privados". SELWOOD, Sara: *op.cit.*, pp. 6-7.

<sup>71</sup> En este sentido, Javier Maderuelo define "arte público" como: "(...) Un tipo específico de arte cuyo destino es el conjunto de ciudadanos no especialistas en arte contemporáneo y cuya ubicación es el abierto espacio público (...)". MADERUELO, Javier: *op.cit.*, p. 164.

<sup>72</sup> Como comenta Lucy Lippard (trad.a.): "El arte público en la civilización contemporánea ha sido esencialmente privado, arte para venta, arte íntimo (...) para ser poseído; así sacar el arte fuera del hogar y de la galería y colocarlo en espacios exteriores debería ser una gesto expansivo y democrático". LIPPARD, Lucy. *Get the message. A decade of art for social change*. E.P. Dutton Inc: New York, 1984, p. 36.

En la actualidad, la poderosa ambigüedad, lingüística y conceptual, que contiene la asociación de las palabras "arte" y "público", y la vaguedad e indeterminación del término "arte público", ha llevado a que se le considere obsoleto. Como reclamación y demanda, "arte" y "público" exigen una relación reformada, en la que la concepción estética y el contexto sociocultural estén conectados, no derivados únicamente de un desarrollo artístico o de un trabajo social. Como indica Andrews: un arte público ha de tener una dimensión más amplia que comprenda tanto la reflexión (instancia y metáfora) como la acción (que combina tanto pasado y futuro como tradición en innovación)<sup>73</sup>.

Ambos términos ("arte" y "público") contienen matices sociales y cívicos<sup>74</sup>, de diálogo, como lo muestra la definición presentada en una guía de bolsillo de *Artspeak*, "simplemente arte producido -y propiedad de- la comunidad". El debate sobre el arte público es político. Al considerar el efecto social de muchas propuestas relacionadas con la vida cotidiana, se aproximan a las actividades de las asociaciones de vecinos: Se habla de "beneficio social", de realizar algo a favor de la comunidad<sup>75</sup>.

Como hemos visto, el "público", aquellos para los que la obra de arte es realizada, hoy, más que nunca, es un término nada transparente. El público no puede ser utilizado como una metáfora para identificar a una la masa anónima, sin rostro, para denominar universalmente a una audiencia de valores comunes caracterizada con imaginarios atributos y actitudes<sup>76</sup>. Por tanto, se ha de hablar

---

<sup>73</sup> ANDREWS, Richard: "Notes on the boundaries of american public art", *Les dossiers de L'Art Public*. N° 6. Benchy, Hervé (ed.). pp. 9-18.

<sup>74</sup> Para Barbara Rose, la escultura monumental, con su significación icónica, es incompatible con el desarrollo de la sociedad democrática secularizada. ROSE, Barbara: "El Arte público en los Estados Unidos", en *Arte y espacio público. II Simposio internacional de arte en la calle*. Fernández-Lomana, M.A. y Salas, R. (eds.). UIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995, pp. 101-116.

<sup>75</sup> Una especie de razón instrumental, una lógica de rendimiento sobre la inversión en la financiación pública y también en el patrocinio de las fundaciones.

<sup>76</sup> Para Martha Rosler, el público ha de ser políticamente consciente, activo y capaz de distinguir la esfera privada de la pública considerando la audiencia un amplio y pasivo grupo de espectadores. ROSLER, Martha: "The birth & death of the viewer: on the public function of art",

de públicos, de una conjunto de diferencias y contradicciones, de una reunión circunstancial de extraños, redefiniendo "lo público" como un compuesto de privados.

Del mismo modo, las taxonomías con las que se categoriza al arte público son igualmente confusas y generan ambiguas descripciones, según se resalte su independencia o aproximación al contexto, funcionalidad, reconocimiento, codificación, utilidad o especialización. Paradójicamente, estas categorías también pueden ser representativas del arte privado, ya que para algunos no se puede hablar de arte público, porque éste es, en el fondo, privado. Algunos emplean conceptos de estructura: la forma, la función y los componentes de interés para describir el arte público atendiendo a las tradicionales características de composición, color, escala, forma y materiales: "encargos permanentes", "encargos temporales", "provisión de artes y recursos", "envolvimiento comunitario y educacional"; otros enfatizan el lugar y el tiempo, -pasado, presente y futuro-: "escultura pública histórica americana", "monumentos contemporáneos y conmemorativos", "nuevas direcciones en arte público", "lugares con un pasado", "Artes en espacios públicos", o su dedicación: "Parques de escultura", "Arte en el transporte público", etc<sup>77</sup>. Sin embargo, ninguno de estos calificativos alude a una cualidad intrínseca del arte público sino simplemente a características externas o circunstanciales.

Por tanto, localizar el arte público en un ideológico ámbito público, más que en los espacios físicos de la "esfera pública" posee un fundamento más riguroso dentro de la definición de arte y supone una profundidad conceptual que le distancia de la categoría de mobiliario urbano. Esto es: 1) Además de ser producto de la actuación del Estado y de la inversión empresarial puede presentar un aspecto de comercialización: "situarse en el mapa urbano" o

---

*Discussions on contemporary art.* Foster, Hal. (ed.) Dia Art Foundation, p. 13. (Apud) MATOSSIAN, Chaké: "Public Art/ Public Space", en *Urban generation. A challenge for public art.* Remesar, Antoni (ed.), p. 63.

<sup>77</sup> Según expone Sara Selwood en su libro: *The Benefits of Public Art. The Polemics of Permanent Art in Public Places.* Political Studies Institute: Londres, 1995, p. 7.

"reforzar el sentido de lugar", asociarse con la mejora del entorno ambiental. 2) La producción de arte público puede referirse al vanguardismo autoconsciente o a la herencia cultural que se relaciona con un contexto igualmente variable: puede ser "arte-paquete-objeto", "arrojado", en "emplazamiento específico"; un arte con profundidad espiritual y significado social (tal como el realizado por mujeres y artistas de color) que no está contemplado en el mundo del arte<sup>78</sup>; y puede, sobre todo en estos últimos años, representar un campo de batalla entre la libertad de expresión del artista, y el derecho del público a escoger el arte que desea para su ciudad<sup>79</sup>.

Según el artista Ludger Gerdes el arte, público por definición, contribuye a la búsqueda de valores y formas de vida, se encuentra al servicio de la sociedad, sin presuntuosas misiones vanguardistas, más allá de la histeria del progreso industrial, más allá de la explotación de los hombres y la naturaleza y, más allá de la estupidez del consumo capitalista<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Flanagan Regine y Seitu Jones comentando el libro de Lucy Lippard: *Mixed Blessings; new art in multicultural America*, la esfera pública es el lugar en el que frecuentemente se encuentra el arte. (Pantheon Books: Nueva York, 1990) en la sección "Public Art Forum" de la revista *Public Art Review* (Issue 8: Sculpture Gardens, Vol. 3, Nº 2, pp. 4-5).

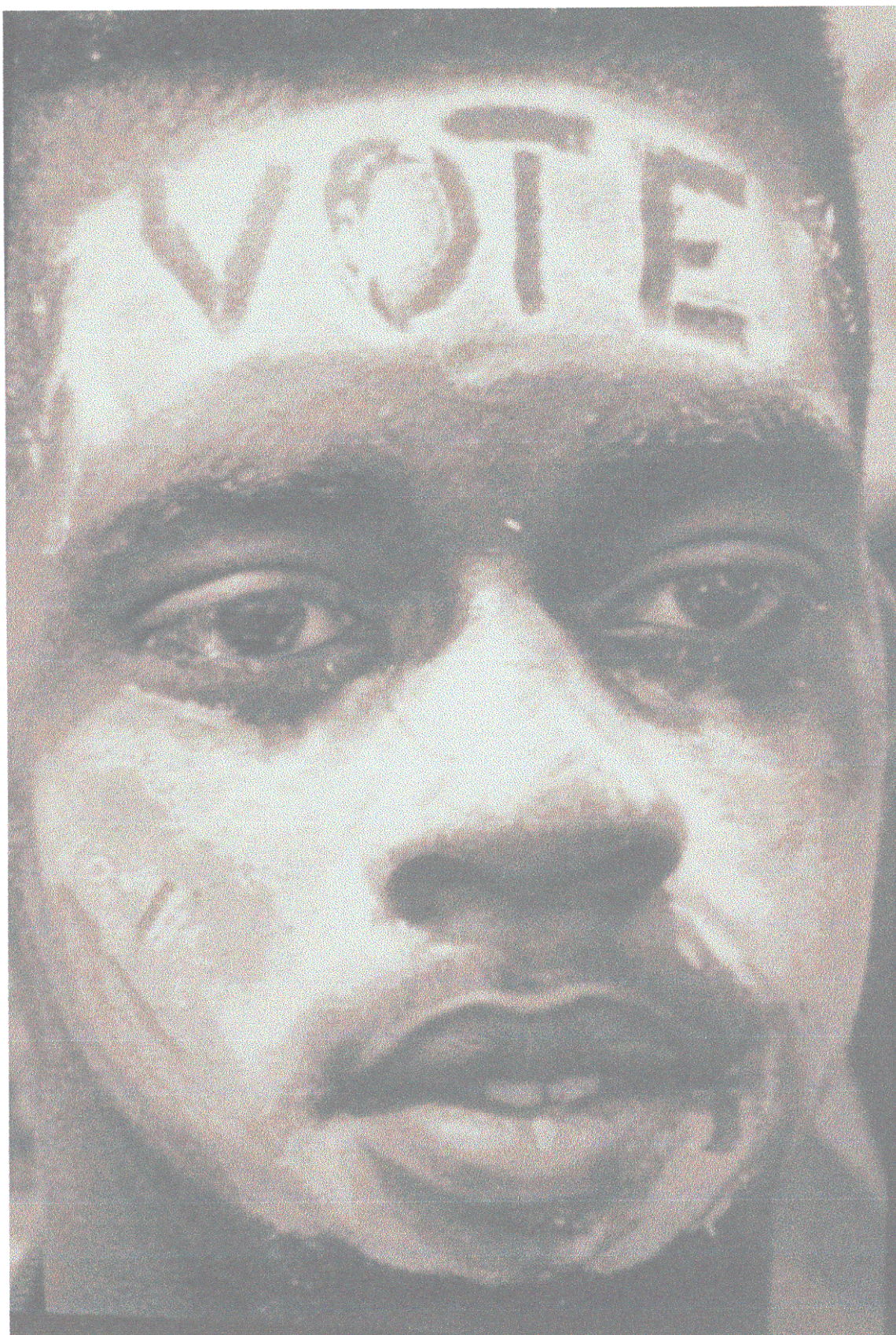
<sup>79</sup> Ilustrado por el debate de la pieza de Richard Serra *Tilted Arc* en el que el público-usuario rechaza ser el público-espectador de la obra. ROSLER, Martha. "The birth & death of the viewer: on the public function of art", en *Discussions on contemporary art*. Foster, Hal (ed.), Dia Art Foundation, p. 13.

<sup>80</sup> RIBALTA, Jorge: "Un arte útil (notas para el espectador de Domini Public)", en *Domini Public*, cat.expo. Centre de Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya: Barcelona, 1994. p. 118.









2

Marcha por los derechos civiles. 54 millas de Selma a Montgomery, Alabama, en 1965. Contra las quemaduras, los participantes se untaban óxido de cinc sobre la cara.



## **Desde una crítica estadounidense a la modernidad**

### **2.1. EL SENTIR DE LA ÉPOCA**

El interés por la reflexión y las prácticas artísticas en el espacio urbano se inicia tras el profundo cambio que se produjo en los años sesenta con motivo de lo que se ha convenido en llamar "la salida de los circuitos artísticos convencionales". El arte, impregnado por los movimientos políticos y sociales del momento (el movimiento de los derechos civiles, el de liberación de las mujeres, el movimiento chicano o el de los derechos de los homosexuales; las protestas por la guerra del Vietnam, la carrera armamentística, y el llamado "imperialismo americano" en zonas como Latinoamérica; o la emergente contracultura), no podía permanecer impasible ante todo lo que sucedía a su alrededor. El deseo general de cambiar el mundo en el campo moral y espiritual y de reconstruir la sociedad en su totalidad, desencadenó un flujo sin precedentes de todo tipo de propuestas, publicaciones y actos artísticos. El cuestionamiento del bienestar del arte resultaba, desde un punto de vista democrático, inevitable.

3



4



Portada de la revista *International Times*, N° 133, 1968; y muestra de fuerza de un policía con un estudiante de Columbia University (fotografía de uno de sus reportajes).

Desde nuestra perspectiva actual, aunque las revueltas del 68 no supusieran la ruptura total que entonces se esperaba con respecto al sistema anterior, y el optimismo inicial en torno a la tecnología, los medios de comunicación y la cultura popular, cediese el turno durante los años siguientes, a valoraciones más críticas: la televisión como contaminante y no como panacea; y los gritos apocalípticos de los años sesenta fueran absorbidos por la cultura dominante y anulados por su condición comercial, las protestas que se sucedieron en esas fechas "sacudieron" fuertemente los cimientos de la sociedad. El enfrentamiento al opresivo, conservador, jerárquico y rígido "confinamiento cultural" ("*L'imagination au pouvoir*" proclamada en el Mayo francés o la exhortación de John Lennon en su canción "*Imagine*") supuso la demolición de la convicción de la intocable objetividad de los criterios predominantes (el grupo dirigente de hombres blancos, heterosexuales y eurocéntricos), así como la humanización e impregnación artística del prepotente

cientifismo modernista que había tendido a despreciar todo lo que no estuviese basado en la razón durante buena parte del siglo XX. Era una búsqueda de sentido al "sin-sentido" del mundo moderno (con influencias de autores como el canadiense Marshall McLuhan, o teóricos marxistas asociados a la Escuela de filosofía de Frankfurt, como Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer o Leo Lowenthal). Algunos incluso intentaron visualizar (utópicamente) un nuevo mundo, y el arte que podría reflejar o inspirarlo.

Como veremos en los siguientes apartados, la reacción anti-objeto, anti-museo, anti-galería, puso también de manifiesto los focos de tensión existentes en ese momento: los límites del arte fueron cuestionados y ampliados en un glosario de corrientes y contracorrientes artísticas enfrentadas al arte comercial,

tanto en Europa como en Estados Unidos: diversas facetas del neodadaísmo y arte objetual, minimalismo, arte *povera*, *land art*, arte ecológico, arte de proceso, *earthwork*, antiforma, arte imposible, arte de situación, arte textual, arte efímero y múltiples vertientes del arte conceptual. Los méritos de las tendencias más radicales de la vanguardia fueron reconocidos, llevando sus presupuestos creativos hasta las últimas consecuencias. Se pasó de una estética de la obra como objeto, a una estética del proceso y del concepto poniendo en cuestión la reducción y aislamiento de la "bella experiencia" de la obra de arte; su cómoda desconexión con todo lo que acontecía alrededor. El arte era definido en relación a otros parámetros tales como la ciencia, los medios de comunicación, la cultura de masas, la vida cotidiana y la extensión de la red de arte.

Las propias actitudes de vanguardia se institucionalizaron o profesionalizaron como tradición y práctica<sup>1</sup>, como atestiguan su presencia como arte oficial en el Museo Pompidou en el año 72, o con la popularidad del arte conceptual a mediados de los setenta. Exposiciones como: "New York Painting and Sculpture: 1940-1970", celebrada en el "Metropolitan Museum" de Nueva York, el "Estado del arte" de 1970 en el "Modern Museum of Art" (MoMA)<sup>2</sup>, también en Nueva York, o la propia Bienal de Venecia de 1970 insisten en el fin de una época y revelan la necesidad de evaluar lo acontecido.

La creación de programas y estructuras públicas dedicadas a la cultura tales como el "National Endowment for the Arts"<sup>3</sup>, máximo organismo en Estados Unidos (creado en 1965), -y homónimo del "Arts Council" británico (creado en 1945), del Ministerio de Cultura francés (creado en 1959) o del "Arts Council" canadiense (creado en 1957)-, respondía a la convicción de la

---

<sup>1</sup> *High & Low*, cat. expo. The Museum of Modern Art: New York, 1991, p. 371.

<sup>2</sup> LIPPARD, Lucy R.: "Escape attempts", en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995, p. 34.

<sup>3</sup> El National Endowment for the Arts se estudiará en el Capítulo Sexto.

necesidad nacional de un arte democrático para la gente que partiera de una comprensión "humanista" (liberadora, emancipadora, ilustrada)<sup>4</sup> del arte y la cultura, vinculada al pensamiento utópico de la modernidad y que considerara la educación y la cultura como instrumentos de emancipación y socialización.

### **2.1.1. El activismo político**

El espíritu disidente que impulsó las protestas de los sesenta se había transformado a principios de los setenta en un enérgico campo de actividad altamente pluralizado que incluía todos los aspectos de la sociedad contemporánea: política, economía, realidades sociales, ciencias ambientales o desarrollo cultural y tomaba en consideración la identidad racial, étnica y sexual de los ciudadanos. En 1973, con la crisis del petróleo y los pesimistas informes del Club de Roma, era desde luego difícil de mantener la exhuberancia y confianza de la década anterior<sup>5</sup>.

El sentimiento social de revitalización de los valores y derechos humanos tras una serie de impopulares guerras –sobre todo la del Vietnam<sup>6</sup>– impulsó a los movimientos activistas a actuar. Los movimientos activistas invadieron el espacio urbano como denuncia. La calle significaba el desafío a lo establecido, como afirma la activista Abbie Hoffman:

---

<sup>4</sup> Expresado en el ideal estético de Friedrich Schiller. SCHILLER, Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos: Madrid, 1990, pp. 359-381.

<sup>5</sup> Para Jorge Ribalta, esta perspectiva "humanista" es indisoluble del contexto político de la guerra fría, del trauma de la guerra y de la necesidad de una reconstrucción social (en "Un epílogo sobre arte y estado, democratización y subalteridad en el mundo administrado" en *Servicio público*, Ribalta, Jorge (ed.), p. 329). Opinión que no compartimos porque consideramos que las diferentes preocupaciones sociales internas tienen la suficiente envergadura y peso como para desplazar a un segundo plano los temas de política exterior, como se pone de manifiesto en la excelente colección de video: *Making sense of the sixties* (Hoffman, David (dir.). 6 vol. GWETA, Corporation for Public Broadcasting, 1991).

<sup>6</sup> Ver LIPPARD, Lucy R.: *A different war: Vietnam in art*. Real Commet Press: Seattle, 1990.

*"Para los americanos de clase media la calle es un símbolo extremadamente importante porque toda su experiencia se engrana manteniéndose fuera de la calle.... la idea es mantener a todo el mundo en lugares cerrados. Así, cuando vienes a desafiar a los poderes establecidos, inevitablemente, tú mismo te encuentras en el bordillo de la indiferencia, preguntándote: ¿debería permanecer seguro y estar en la acera o debería ir a la calle? Y son los líderes los que primero alcanzan la calle. Aquellos que realizan el mayor desafío y que efectuarán el cambio en la sociedad. No estoy hablando sólo de la calle como una calle física, actual... sino también de la calle que solemos llamar "de mayor audiencia" debido al impacto de la televisión"<sup>7</sup>.*

Desde la década de los cincuenta, estos movimientos activistas a favor de los derechos civiles, de grupos políticos y contraculturales emplearon los medios de comunicación de masas (la esfera pública), sin conexión con el mundo del arte y sin definirse como artistas, de modo muy inteligente y creativo (que prefigurará el trabajo de artistas que sitúan imágenes y acciones en el espacio público). Conocemos las acciones y protestas de los Yippies (Youth International Party), o las "instalaciones" del grupo ecológico Greenpeace gracias a estos medios de comunicación. Estas iniciativas también pusieron de manifiesto una actitud extraordinariamente anticapitalista que delataba el efecto homogeneizador del consumo y cuestionaba la calidad de vida - caracterizada por el frenetismo, la desesperación y la apatía-. Se expresaban públicamente en defensa del discurso libre, la anti-guerra, la conservación del medioambiente y la liberación sexual, racial y étnica (en los ochenta defenderán las políticas de identidad y en los noventa el multiculturalismo). El comentario político quedaba amplificado por el impacto visual de los medios de comunicación. La acción individual tenía poder y algo se podía hacer: por este motivo había que motivar a la gente a actuar<sup>8</sup>. Los medios de comunicación eran empleados no sólo para transmitir noticias e imágenes -informar-, sino

---

<sup>7</sup> Palabras de Abbie HOFFMAN (trad.a.) en TAYLOR, Derek: *It was twenty years ago today*. London: Bantam Press, 1987, p. 239 (Apud) en la introducción de Nina Felshin del libro: *But is it art? The spirit of art as activism*, Felshin, Nina (ed.), p. 14.

<sup>8</sup> DURLAND, Steven: "Witness: the guerrilla theater of Greenpeace", en *Art in the public interest*. Raven, Arlene (ed.), pp. 31-42.

también para iniciar el debate público y, sobre todo posteriormente, para influir en la opinión pública.

### **2.1.2. La teorización de la cultura**

A principios de los años setenta, el foco crítico de la actividad de vanguardia de las artes visuales se instaló en el eje anglosajón: "Estados Unidos-Reino Unido". Aunque Estados Unidos había sido desde los años cincuenta el centro mundial del arte internacional, desde principios de los setenta, y junto con el Reino Unido, se convirtió en el lugar donde se debatían y transformaban ampliamente las discusiones sobre la política del arte a través de las nuevas tendencias de la educación superior.

En el punto en que el encuentro entre modernidad y marxismo retrocedía en Europa; los artistas, intelectuales y estudiantes de Estados Unidos dirigían la mirada hacia el marxismo estructuralista europeo y la semiología crítica para reavivar lo que se consideraba una cultura anglófona provinciana que tenía como referentes destacados el movimiento moderno soviético de los años treinta y la cultura revolucionaria europea de principios de siglo. A estos desarrollos tardíos del pensamiento materialista de la izquierda marxista, se incorporarían las teorías posmodernas de la contemporaneidad (Michel Foucault, Frederic Jameson, Jean-François Lyotard o Jürgen Habermas)<sup>9</sup>; los elementos del psicoanálisis de Freud y Lacan y la teoría crítica feminista (Julia Kristeva o Mikhail Bakhtin), como formas de resistencia cultural.

---

<sup>9</sup> Para Jameson, toda esta cultura posmoderna se podría llamar estadounidense pues es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales. JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Studio: Barcelona, 1995, p. 19.



Como resultado se produjo una teorización sin precedentes de la cultura de izquierda, -se utilizaron los escritos de Louis Althusser<sup>10</sup>, Pierre Macherey y el primer Roland Barthes<sup>11</sup> para cuestionar ideas simplistas sobre la obra de arte como "reflejo" de la sociedad, y para defender las complejidades semióticas del arte y el cine de vanguardia soviéticos y alemanes<sup>12</sup>- y, de modo más complejo, se procedió al ataque de las bases del populismo y del neoestalinismo del arte, en las cuales, mediante formas sencillas de identificación intersubjetiva, se hacía accesible un "claro mensaje".

Para estas reivindicaciones izquierdistas, aunque muy embotadas por este capitalismo global, resultaba necesario identificar el trabajo de arte con un trabajo respetable, con la clase trabajadora. El proyecto histórico de transformación, que conduce a una tasación productiva de los valores y significados necesarios para la diversidad comunal y la autorrealización, lleva a considerar y reinventar prácticas que simbolizan la unión de la experiencia individual y las representaciones colectivas -como serán las propuestas de participación y el arte basado en comunidad. La conciencia de ocupar un lugar dentro de las instituciones sociales de las democracias occidentales, buscando potenciar su sentido cívico y socializador, así como de su labor crítica e independiente del sistema en el que se encontraban inmersos, les otorgaba

---

<sup>10</sup> "El aparato represivo del Estado" (ideológico), funciona por la violencia y existe como estructura monolítica que sirve a las necesidades de legitimación y hegemonía de la clase dominante, incluyendo al "Gobierno, la Administración, el Ejército, la Policía, las Cortes, las prisiones...". Según comenta Karen JONES en su texto: "The urban event: spectacle, resistance & hegemony" en el catálogo de la exposición *The power of city. The city of power*. Whitney Museum of American Art: New York, 1992, p. 58.

<sup>11</sup> Las influencias de textos y escritos en un periodo determinado están muy directamente relacionadas con el año en el que se traduce el original francés al inglés. Los textos de Roland Barthes de los años sesenta fueron traducidos al inglés como *Critical Essays* y publicados en 1972 y su mayor influencia se produjo desde esas fechas. En ellos, Barthes exponía como la producción de significado (el contenido específico de la idea de significación), se llevaba a cabo durante el proceso y que ésta no se encontraba implícitamente ni en la forma ni en el contenido.

<sup>12</sup> WALL, Jeff: " 'Marks for indifference': aspects of photography in, or as, conceptual art" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995. p. 250.

legitimidad política; siendo a la vez síntomas de un consenso ideológico progresista.

## **2.2. LA RECONSIDERACIÓN DEL OBJETO DE ARTE<sup>13</sup>**

En los años sesenta, la oposición a un "arte de exposición", intemporal, universal y aislado de las tendencias de vanguardia, fue el primer paso hacia una crítica hacia la auto-referencialidad del arte, de corte modernista y hacia el papel del sistema e instituciones culturales, que sería tan profusamente abordado en las propuestas de las décadas siguientes. Con el rotundo rechazo al arte moderno<sup>14</sup> y la fuerte crítica a las teorías de Clement Greenberg<sup>15</sup>, los debates teóricos de este periodo se centraron en lo que se calificó como "desmaterialización del objeto de arte" aunque no siempre puesta en práctica - en su sentido literal-, que golpearan en el corazón de la experiencia estética: la "cualidad", las "estéticas" y la técnica. El movimiento de lo visual a lo conceptual marcó un cambio de un arte manufacturado hacia un énfasis distinto en las estructuras del lenguaje y los materiales del arte, en favor de la apertura de los procesos-límite (la obra de arte como proceso, no como producto y la negación de la primacía del autor) y de las condiciones de recepción (la consideración del espectador y la consiguiente redefinición de audiencias).

---

<sup>13</sup> Título que hace referencia a la exposición sobre arte conceptual de los años sesenta del MOCA de Los Angeles: "Reconsidering the object of Art", 1996.

<sup>14</sup> En Europa, en esas fechas, también se ofrecía un rechazo al modernismo determinista: Umberto Eco defendía la ambigüedad y multiplicidad de lecturas de la obra de arte en su libro *Opera Aperta* (1962). Roland Barthes afirmaría "hay que destruir a toda costa el caparazón del objeto, mantenerlo abierto, disponible a su nueva dimensión: el tiempo". BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*, p. 43.

<sup>15</sup> Dichas teorías habían sido hegemónicas en la década anterior y defendían un arte de índole romántico-idealista, equilibrado y tautológico, que culminaría con Frank Stella.

Cierto es que este fervor anti-institucional focalizado en la desmitificación y des-mercantilización del arte, y en la necesidad de un arte independiente (o "alternativo") que no pudiera ser comprado y vendido por el sector codicioso (que poseía todo, que estaba explotando el mundo y promovía la guerra del Vietnam), aparecía tímido y desconectado, en comparación con lo que estaba siendo el activismo político de los sesenta y sería el arte activista de finales de los años setenta y ochenta. Pero en un ambiente donde la figura de Greenberg todavía se idolatraba, y en el que se negaba la presencia de los contenidos políticos del arte (tras el expresionismo y el *pop*), los artistas conceptuales eran considerados unos radicales<sup>16</sup>.

### 2.2.1. La obra de arte como proceso

La enfatización de los signos, los múltiples significados de los objetos, los materiales manipulados o simplemente escogidos y colocados, el fraccionamiento compositivo y la consideración del espacio y del tiempo llevan al desbordamiento de los límites de las propuestas y a la eliminación del objeto único. Las obras adquieren su unidad por la misma acción o gesto del creador en un lugar concreto; por la integración del "sitio" interior o exterior (por la extensión en el contexto); y, por la utilización del tiempo, medible o imaginario, que recae en la experiencia interior del espectador, que de este modo se incluye en la obra y de hecho la finaliza.

---

<sup>16</sup> Con una imagen dual del país: científicamente atractiva (el hombre pisaba por primera vez la luna), y política y socialmente cada vez más negativa y represora, consecuencia de la conservadora legislación del presidente Nixon, los movimientos de vanguardia estadounidense en la cultura americana erosionaban la mente y rompían con los valores tradicionales (comentado por críticos como Kramer y Bell, del *New York Times*). Para David Harney, los diferentes movimientos que acontecieron en esas fechas supusieron un asalto a la clase conservadora norteamericana que obtuvo ciertas compensaciones a nivel estatal como fue la creación de la "Environmental Protection Agency" en 1970, "Affirmative Action" en relación con los movimientos civiles y de las mujeres, y la Legislación de Seguridad y Salud Laboral. HARVEY, David: "Militant & Particular", en *Documenta X. Politics-Poetics, the book, cat.expo. Documenta X: Kassel, 1997*, p. 461.

Se desdibuja la separación entre el proceso de hacer arte y el artefacto que emerge de ese proceso. Ante la percepción y comprensión de la situación en la que se inscribe la obra, se produce una pérdida gradual de primacía de los contenidos formales (esculturales) como tan certeramente comentó Rosalind Krauss en su artículo "la escultura en campo expandido"<sup>17</sup>. La obra, considerada como un signo intermediario entre su productor y consumidor, documenta el estado de reflexión estética de su autor o de una tendencia, factor que motivó un incremento del trabajo textual y fotográfico, de ámbito lingüístico<sup>18</sup>: los objetos, tanto las fotos como los textos, no habían sido elaborados con la intención de exposición sino con el propósito de registrar información o ideas: noticias, notas de libro de artista o incluso *performances*, donde el cuerpo desplaza al objeto.

Para Krauss, a principios de los años sesenta, la escultura pierde sus señas de identidad y se convierte en algo cuyo contenido positivo es cada vez más difícil de definir, configurándose en relación con las operaciones lógicas que el espectador ha de realizar en base a sus códigos culturales. Se inicia así un proceso de aperturas múltiples que implica un desbordamiento de los límites entre las artes, un intrusismo en las áreas limítrofes de lo exclusivamente escultórico (arquitectura, paisaje, diseño, ...). Se procede al estudio de las funciones en relación con los contextos, a alteración de estas funciones mediante la redefinición de contextos (privado/público, natural/urbano); y a

---

<sup>17</sup> La escultura empezó a expandirse, mutándose y movilizándose, actuando fuera y de otra manera, así como ubicándose en un lugar específico (Robert Morris, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, etc.). Publicado originariamente en *October*, 8, Primavera 1979 y traducido al español en la recopilación de textos sobre postmodernidad: "La escultura en campo expandido" en *La Postmodernidad*. Foster, Hal (ed.). Kairós: Barcelona, 1985, pp. 59-74.

<sup>18</sup> Bajo una fuerte influencia semiótica: "la obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales-semántica- y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado -pragmática-. Es pues, un subsistema social de acción", según comenta Simón MARCHÁN FIZ en *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Akal: Torrejón de Ardoz, Madrid, 1998, pp. 12-13.

analizar los efectos de la separación de la obra de los contextos para los que habitualmente era prevista<sup>19</sup>.

En los primeros trabajos conceptuales, de forma pseudocientífica, se emplea el lenguaje en oposición a los puntos de vista estrictamente formales/visuales de la pintura y la escultura modernista, así como la idea de la unicidad y preciosidad del objeto de arte. En 1965 Joseph Kosuth, el más destacado desdeñador del modernismo, empezó a exponer imágenes de definiciones del diccionario (por ejemplo, *Water* (1965), representando la "idea del agua"), quitando

relieve y énfasis al vehículo en sí del objeto de arte y prescindiendo de contenidos y materiales. Kosuth llegó incluso a estar insatisfecho con la consideración por parte de los espectadores de sus obra como "arte", y empezó a presentar estos objetos en revistas de arte, sellos de caucho, impresiones y, finalmente en carteleras. **Estas nuevas formas y posibilidades tendieron a retirar el trabajo artístico de los entornos tradicionales del arte.**



*The seventh investigation (Art as idea as idea)* (1969), Joseph Kosuth. Valla publicitaria (superior) en el barrio de Chinatown, Nueva York.

Artistas muy diferentes, tales como Sol le Witt, Robert Barry, John Baldessari, Mel Bochner, Dan Graham o Daniel Buren exploraron simultáneamente esta posición antiformalista. Sus primeros trabajos conceptualistas, tanto dentro como fuera del país, ofrecieron una nueva forma de representación, alimentada de contenidos estéticos y focalizada

<sup>19</sup> Como expone Miguel Fernández-Lomana en "Invitación al debate" en *Arte y espacio público. II simposio internacional del arte en la calle*. Fernández-Lomana, M.A-Salas, R. (Eds.). UIMP: Sta. Cruz de Tenerife, 1995, pp. 15-25.

exclusivamente en la representación del concepto. El objeto constituía sólo un mecanismo para expresar una idea.

El minimalismo constituyó otra respuesta distinta y radical al modernismo: el llamamiento a realizar *tábula rasa*, a empezar de nuevo, negando las cualidades del objeto y despojándolo de contenido referencial, mediante lo objetivamente irreducible: sus coordenadas físicas, la forma y la escala. Bajo la condición de que las formas más simples por sí mismas crean fuertes sensaciones gestálticas más allá de la escultura y llevan hacia una experiencia dentro del espacio que rodea el trabajo de arte, se acentúan las cualidades perceptivas, las expectativas culturales y los valores artísticos del espectador: se acentúa el encuentro del espectador y la obra de arte<sup>20</sup>. Por tanto, para los minimalistas el objeto de arte todavía era el contenido primario de su obra, aunque tratasen temas antiformalistas como el abandono de la composición.

El arte conceptual<sup>21</sup> que emergió del minimalismo, partía de unos principios básicos muy diferentes: insistía en la obra abierta (decir más con menos) en contraste con el autocontenido y reflexivo minimalismo que se expresó formalmente con "menos es más". A este respecto, Robert Huot diría en

---

<sup>20</sup> Robert Morris se refiere al espacio que rodea el trabajo de arte como "un campo complejo y expansivo"; un campo perceptual, agresivo, proyectado sin secretos ni sorpresas. MORRIS, Robert: "Notes of Sculpture", *Artforum*, February/october 1966. Reeditado en *Minimal Art: A critical Anthology*. Battcock, Gregory (ed.). E.P. Dutton: Nueva York, 1968, pp. 222-235. Los objetos minimalistas eran detonantes para atraer o complacer la experiencia estética según comenta ampliamente Lucy Lippard en su trabajo *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press: Berkeley y Los Angeles, 1997.

<sup>21</sup> O "Arte Ultra-Conceptual", como primero se le llamó, en orden a distinguirlo de la pintura y escultura Minimalista, de los *Earthworks*, *Performances* y otras tentativas a gran escala que aparecieron a principios de los sesenta. En 1973 Lucy Lippard publicaría el libro: *Seis años de desmaterialización del objeto de arte de 1966 a 1972* (op.cit. n.º 20) sobre el tan frecuentemente llamado "Arte Idea" o "Información" o "Arte Conceptual" que se menciona junto con el Minimalista, la Antiforma, o el Arte de Proceso".

una obra en una valla publicitaria en 1977: "*Menos es más, pero no es suficiente*"<sup>22</sup>. Con el conceptualismo, se abrían nuevas posibilidades para el arte y la crítica de arte (con mensaje). La complejidad y la contradicción parecían ser la renovada guía de una invitación al descubrimiento por parte del espectador: una visita de inspección que le requería tiempo e interés. La experiencia del espectador tenía connotaciones lúdicas, psicológicas, antropológicas o arquitectónicas<sup>23</sup>.

La incidencia de las nuevas gramáticas visuales y condiciones iconográficas de la civilización de la imagen del *pop*, la subversión del objeto cotidiano (carteles, anuncios y señales de tráfico) y la mundana palpabilidad de los objetos de diseño (con artistas como Oldenburg o Artschwager) habían marcado a lo largo de la década de los sesenta un interés por los asuntos contextuales. Tanto el *Pop* como el Minimalismo, con diferente orientación crítica y teórica hacia la naturaleza del arte, y hacia su circulación social y cultural, o construcción<sup>24</sup>, derivarán en mucho del Arte de Proceso que se desarrollaría en los años setenta con artistas como Richard Serra, Bruce Nauman, Eva Hesse, Lynda Benglis o Barry Le Va. Simetría y formas geométricas elementales de un minimalismo estricto, omnipresentes en los sesenta, tendían a estar ausentes del vocabulario de los setenta, en dos orientaciones: Arte como Idea<sup>25</sup> y Arte de Acción<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> "Less is more, but it's not enough". El Minimalismo, que defendía esa concreción debido a los excesos expresionistas y del Pop era demasiado cerrado. LIPPARD, Lucy R.: *op.cit.*, p. xii.

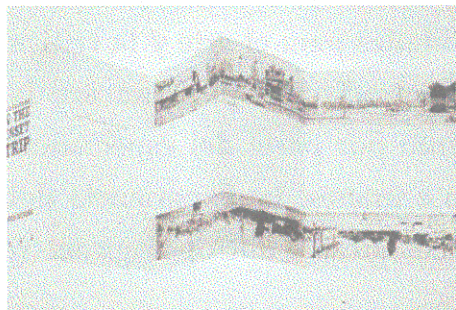
<sup>23</sup> La práctica artística recoge el conocimiento de los estudios de Freud, Klein, Piaget y su escuela, en proyectos de educación estética. Se propician experiencias de "acciones lúdicas" y situaciones de aprendizaje (MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit.*, pp. 189-192) y se recogen escritos de arquitectos posmodernos como Robert Venturi (*Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona, 1974. (1ª Ed. En inglés 1966)).

<sup>24</sup> MELVILLE, Stephen: "Aspects" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995, p. 229.

<sup>25</sup> A Finales de los sesenta, los "artistas idea" se encontraban trabajando en numerosos países: en todo Estados Unidos e Inglaterra, Italia, Francia, Alemania, Holanda, Argentina y Canadá.







*Every building on the sunset strip* (1966), Edward Ruscha.

Algunos conceptualistas tomaron la imagería y las técnicas del *Pop* junto con la fabricación industrial, del Minimalismo<sup>27</sup>. Buscaban una cierta neutralidad (Edward Ruscha, Mel Bochner, Sol Le Witt, Dennis Oppenheim,...) y la necesidad de identificar arte con un trabajo respetable. En Alemania, Hilla y Bernd Becker, ofrecían un nuevo marco

de trabajo para la fotografía documental con sus imágenes frontales de lugares industriales; en Inglaterra, John Lahttam crearía Artist Placement Group (APG), grupo que situaba a artistas dentro del "mundo real", cotidiano, siendo este su lugar de trabajo. A un nivel superficial se trataba de identificar estas propuestas con la clase trabajadora. También se establecieron opciones más distantes de la fría corriente principal del arte conceptual, relacionadas con vías "Fluxus" y arte de destrucción como "Guerrilla Art Action Group" (GAAG), el grupo más reivindicativo del comité de acción de "Art Workers Coalition" (AWC)<sup>28</sup>.

La información y los sistemas o métodos reemplazaron los contenidos formales tradicionales de composición, técnica y presencia física para aquellos artistas que buscaban reestructurar la percepción y las relaciones de proceso/producción de arte. Listas, diagramas, medidas, descripciones neutrales, instrucciones para ser ejecutados por otros... eran los vehículos más comunes. La preocupación por la repetición, la introducción de la vida diaria y

---

(Vancouver y Halifax); en los setenta en Australia (Sydney) y Yugoslavia. LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape" en *op.cit.*, p. 33.

<sup>26</sup> Siah Armajani: *Red School House for Thomas Paine*, cat.expo. Philadelphia College of Art. National Endowment for the Arts, 1978, pp. 6-7.

<sup>27</sup> LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape" en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995, p. 28.

<sup>28</sup> LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape" en *op.cit.*, p. 20. (Ver n. N° 35 de este capítulo que trata de AWC).



las rutinas de trabajo, el positivismo filosófico y el pragmatismo, los conceptos más reincidentes. Esto se traduce: por una parte, en resaltar los aspectos mecánicos del lenguaje con una fascinación hacia los datos pseudocientíficos y neofilosóficos: enormes números, fechas, listados interminables, definiciones o distancias inabarcables; trabajos tan austeros que llegaba casi al aburrimiento y al absurdo como la serie Fibonacci de Mario Merz; las disposiciones métricas de Sol Le Witt; las listas de On Kawara; las distancias de Dan Graham; o las series de rocas/localización de Donald Burgy que incluía mapas meteorológicos. Por otra parte, se enfatiza el proceso y la acción, insistiendo en el arte como vida y en las obras de vida como arte; en integrar el arte en la vida: validar la realidad, articular la mirada y el pensamiento para conocer.

La comunicación y la distribución estaba inherente en el arte conceptual. El arte como comunicación (reproducción, comentario y promoción) era considerado como un vehículo ideal para el arte (un no arte o antiarte, o "arte idea desmercantilizado"). El objeto desmaterializado permitía al artista viajar con el producto, intervenir en el marco de la textualidad y la distribución impresa, tales como catálogos o revistas, y descentralizar la producción, haciendo posible que los artistas participaran fuera de los mayores



*Homes for America* (1966-67), Dan Graham. Trabajo Publicado en Arts Magazine como artículo diseñado a partir de fotografías de casas de suburbios, tomadas durante dos años. Las fotografías dialogan en listados y columnas de documentación. Este conjunto representa la lógica social de los desarrollos del hábitat urbano.



*Art works* (1968), Stephen J. Kaltenbach. Trabajo perteneciente a sus series de anuncios.

centros de arte. Con baratos y expansivos "proyectos" internacionales, y no afiliados con el sistema de galería, se generaba una mayor movilidad y frescura de ideas, de trabajos y artistas: *Visiting Artist*, revistas de arte, objetos propuestos, trabajos de foto-texto, libros de artista, arte por correo. Kosuth, Piper e Ian Wilson publicaron en esas fechas trabajos añadidos a revistas, como arte que se ofrecía directamente, de primera mano, -no mera información sobre arte-, (en los ochenta esa estrategia la revivirían artistas como Haacke y Group Material). Esta ruptura de límites también desdibujaría los límites entre el crítico y el artista (artistas y críticos como Donald Judd o Carl André, o críticos y artistas como Lucy Lippard).

La ilusión de que el medio textual y lingüístico necesariamente engendraría un mayor número de lectores, una mayor politización de la práctica artística<sup>29</sup>, (una lectura *naïve* del ensayo de Benjamin de la reproducción mecánica), hacía de los medios de comunicación de masas el arma que podría llegar a todo el mundo y transformar así, el mundo del arte en una institución democrática. Con estas implicaciones sociales el arte se acercaba al quehacer cotidiano, a la vida. Aunque las formas del arte conceptual, su filosofía y metodología, apuntaban a la totalidad democrática, el contenido no. Los temas sociales y políticos nunca fueron realmente abordados como materia viable; el contacto con una audiencia más amplia resulta vago y no se incentiva, la comunidad nunca fue tomada en consideración, tampoco existió un interés por hacer más accesible las propuestas artísticas a otros públicos que no fueran los pertenecientes al mundo artístico. El contenido de la mayor parte de los trabajos de arte conceptual se centraron en los valores estéticos del objeto de arte y no faltaron críticas severas, pero estas se concentraron en el carácter exclusivo del mundo del arte. No obstante, el arte conceptual sí creó unas bases que serían utilizadas por la crítica posmodernista, y un firme marco estructural para las prácticas del arte activista.

---

<sup>29</sup> Según comenta Benjamin Buchloch: "The Political Potencial of Art", en el catálogo de exposición *Documenta X, Politics-Poetics, The Book*. Documenta X: Kassel, 1997, p. 385.

### 2.2.2. La negación de la primacía del autor

La actitud combativa hacia el arte como producto individual y la apuesta por el acto colectivo<sup>30</sup> crearon obras de arte desprovistas de "personalidad". Se renuncia a la autoría y a la propiedad, atacando el estilo original y la historia del arte. El toque de artista, los valores intangibles y los aspectos competitivos del estilo individual como baluartes de la teoría del genio (el hasta entonces más apreciado aspecto del arte patriarcal, de la clase dirigente), son atacados: los artistas se apropian trabajos o palabras de otros artistas –algunas veces presentados como un tipo de colaboración– (*Robert Barry presents a work by Ian Wilson*, Julio 1970) o crean trabajos que no se puedan poseer, como los de Carl André. En Europa, Daniel Buren, Olivier Mosset y Niele Torini, en París en 1967, cuestionaban la originalidad del trabajo; y Jan Dibbets en Holanda en 1968, que había dejado de pintar el año anterior, arremetía contra la venta y realización del trabajo de arte.

Frente al artista productor aparecerá el artista organizador (científico, investigador o diseñador), aquel que es "arte y parte" del proceso artístico y que recurre a otras ciencias como las ciencias sociales, a la psicología, la teoría de la información y la comunicación semiótica para desarrollar su trabajo. Los objetos que utiliza este artista organizador están impregnados por la idea de su transformación y



Documentación de *Security Zone* (1971), Vito Acconci. Performance realizado dentro de "Projects: Pier 18", Nueva York.

<sup>30</sup> LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape" en op.cit., p. 29.



cambio de uso<sup>31</sup> (no objetos finales).

Lógicamente es en el arte de comportamiento (*behaviour art*) o en el arte del cuerpo (*body art*) y en el *performance*<sup>32</sup>, donde resulta más fácil llevar a cabo este proceso. Los *performances* y acciones de Vito Acconci; las esculturas vivientes de Adrian Piper o Gilbert & George ; las series *Maintenance Art* de Mierle Laderman Ukeless (de las que se hablarán en el capítulo siguiente); las obras del *real-estate* censuradas de Hans Haacke o el texto de Allan Kaprow *La educación de un no artista* publicado en 1971<sup>33</sup> defienden esta idea.

Del mismo modo que se desdibuja el proceso y el objeto final, se desdibuja también la separación entre el artista y el público. El espectador es considerado como un participante, más que un elemento pasivo.

Al igual que se cuestiona la autoría, también se ponen en tela de juicio las prácticas exclusivistas de las instituciones de arte. Organizaciones de artistas<sup>34</sup> como "Art Workers' Coalition"<sup>35</sup> que demandan una mayor

---

<sup>31</sup> MARCHÁN FIZ, Simón: *op.cit.*, p. 235.

<sup>32</sup> Goldberg diría: "Para el artista el *performance* representa la posibilidad de trabajar sin reglas ni líneas directrices". GOLDBERG, Roselee: *Performance Art*. Ed. Destino: Barcelona, 1996, p. 210.

<sup>33</sup> Publicado originalmente en tres partes en las revistas *Art News* y *Art in America*: "The education of the un-artist", *Art News*, February 1971; "The education of the un-artist. Part II", *Art News*, May 1972 y "The education of the un-artist. Part III". *Art in America*, January-February 1974.

<sup>34</sup> Estas organizaciones de artistas estaban conectadas con los movimientos culturales y reivindicativos de ese momento histórico (la reacción de los artistas durante el Mayo Francés, el Comité para el sabotaje y la ocupación de la Bienal de Venecia del 68, las protestas airadas de estudiantes o artistas progresistas contra la Documenta del mismo año). Simón MARCHÁN FIZ: *op.cit.*, p. 156.

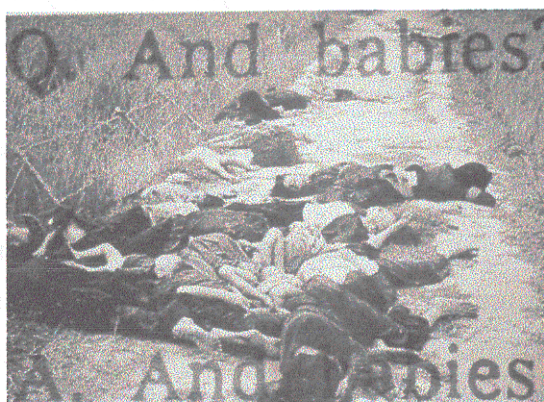
<sup>35</sup> La razón por la que en 1969 nace en Nueva York "Art Workers' Coalition" (conocida por sus siglas: AWC, Coalición de los Trabajadores del Arte) se debe a las reivindicaciones profesionales de los artistas en Estados Unidos. Este mismo proceso estaba teniendo lugar de forma paralela en Europa como lo demuestra el Congreso celebrado en Frankfurt o los intentos de la asociación de artistas en países como en España.

Art Workers' Coalition, -disuelta en 1971-, fue una organización activista dentro del mundo del arte. Sus modelos eran claramente los movimientos estudiantiles y de los grupos de color de los sesenta. AWC Defendió enérgicamente la dignidad y tolerancia hacia los artistas y su trabajo,

participación, inclusión y democratización de las instituciones existentes: exigiendo una mayor presencia de los artistas dentro de la estructura del museo, una más amplia representación de mujeres y minorías en exposiciones y colecciones permanentes y una mejor consideración dentro de las instituciones.

### 2.3. LA NECESIDAD DE UN ARTE COMPROMETIDO

Los artistas conceptuales intentaron desafiar las convenciones represivas de la cultura atacando los modos de pensar institucionales, y cuestionando las implicaciones sociales y políticas del arte: su papel en el sistema cultural, la situación y el papel del artista en sus respectivas sociedades, su colaboración o no con las clases dominantes y su responsabilidad moral. Según comenta Lucy Lippard, las primeras manifestaciones en esta dirección fueron las acciones reivindicativas de "Guerrilla Art Action Group" (GAAG)<sup>36</sup> y el trabajo del expatriado Uruguayo



Q. And Babies? A. And babies (1970), Art Workers's Coalition. Nueva York.

Este cartel es uno de los signos mas representativos de estos años; publicado y reproducido mundialmente, desveló las acciones sangrientas del ejército estadounidense sobre la población civil en la Guerra del Vietnam (Masacre de May Lay).

10

---

poniendo de manifiesto cómo la estructura política del mundo del arte afectaba a la producción artística. También reivindicó la idea de un museo democrático como institución central, que garantizara: el libre acceso y la descentralización de la cultura, el reconocimiento de minorías, la protección, beneficios y derechos de los artistas. Es decir, AWC defendió un arte "grandioso y honorablemente empleado así como justamente compensado": el mejor arte que se puede hacer. De gran fuerza y repercusión a nivel nacional, AWC llegó a ser una comunidad de artistas dentro de la amplia comunidad artística y, lógicamente, fue en el mundo del arte donde tuvo gran poder e influencia. Otras organizaciones, como "Artist Meeting for Cultural Change" (AMCC), seguirían sus pasos. LIPPARD, Lucy R.: *Get the message?. A decade of Art for Social Change*. E.P. Dutton, Inc.: Nueva York, 1984, pp. 10-22 y LIPPARD, Lucy R. "La coalición de trabajadores artísticos" en *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Battcock, Gregory (ed.). Gustavo Gili: Barcelona, 1977, pp. 82-91.

Luis Camnitzer<sup>37</sup>. Hans Haacke afirmaría en 1971: *"La información presentada en el momento correcto y en el lugar correcto puede potencialmente ser muy poderosa. Puede afectar al tejido social... La premisa del trabajo es pensar en términos de los sistemas: la producción de sistemas, la interferencia con y el desenmascaramiento de sistemas existentes... los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales"*<sup>38</sup>. El modo y el marco en el que se insertaba el trabajo, más que el contenido, contenía un mensaje político.

La crítica del objeto de arte y de las estrategias estéticas formalistas y su deseo de estrechar la distancia entre arte y vida, se pone de manifiesto en trabajos como el de Christopher Cook, un trabajo a gran escala de "arte como vida", de un año de duración, y que realizó al asumir la dirección del Institute of Contemporary Art en Boston, en el que intenta equipara el mundo del arte con el "mundo real". Las redes mercantiles de difusión –las galerías principalmente– son sustituidas por espacios públicos, instituciones no lucrativas y centros de estudio e investigación.

---

<sup>36</sup> El "Guerrilla Art Action Group", perteneciente al comité de acción de AWC (ver n. N° 35) e integrado por Jon Hendricks, Poppy Johnson, Silvianna y Jean Toche, es considerado por Lucy Lippard como un colectivo próximo a actitudes europeas como el arte de destrucción o el grupo Fluxus. LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape", en *Reconsidering the object of Art, 1965-1975*, cat.expo. MOCA: Los Angeles, 1995, pp. 20-21.

<sup>37</sup> Las primeras manifestaciones del cuestionamiento del bienestar del arte estaban empapadas de una fuerte conciencia social, hasta ese momento casi inexistente en el mundo del arte estadounidense. Camnitzer escribiría en 1970 que, a pesar de que en el mundo mucha gente estaba al límite de la muerte por hambre, "Los artistas continúan produciendo arte totalmente bello". Sus trabajos, como "Orders & Co." (1971) que consistió en el envío anónimo de cartas a Pacheco Areco, dictador militar de Uruguay ordenándole tomar ciertas medidas como único remedio para lograr humanizarle, es un ejemplo de la responsabilidad del artista dentro de su sociedad. LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape", en *op.cit.*, p. 23.

<sup>38</sup> LIPPARD, Lucy R.: "Attempts escape", en *op.cit.*, p. 27 o *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press: Berkeley y Los Angeles: 1997, p. xii. Aunque se argumenta que raramente el arte se encuentra en el lugar correcto, esta afirmación del artista estuvo motivada por el trabajo de investigación que llevó a cabo para la exposición programada en el Museo Guggenheim en el año 1971 y que fue censurada por motivos básicamente políticos. Este trabajo se tratará en el siguiente capítulo en el apartado 3.3.2. Implicaciones sociopolíticas de la crítica institucional.

Esta integración del contexto físico, institucional o social del trabajo puesto en práctica por artistas conceptualistas influiría fuertemente en los posteriores desarrollos artísticos que constataron el desmantelamiento del "Estado del bienestar" (artistas como Linda Montano, Lynn Hershman o Tehching Hsieh).

Estas inquietudes dentro del mundo del arte de los años sesenta se plasmarán en un arte activista a partir del final de los años setenta. La necesidad de un arte comprometido estará motivada en buena medida por la influencia teórica de origen marxista que predomina en el mundo intelectual y que se observará sobre todo unos años después, en la década de los ochenta, tras una etapa de hegemonía conservadora ("reaganismo"), dominada por las fuertes tensiones sociales derivadas de situaciones concretas, tales como el desmantelamiento de los programas sociales y el recorte presupuestario en la promoción de iniciativas culturales durante los dos mandatos consecutivos de Reagan (1980-84, 1984-88) y el de Bush (1988-92). Esta situación fue considerada un retroceso en el avance democrático, una erosión de la democracia y tuvo como consecuencia una mayor polarización entre la riqueza y pobreza del país, el poder y el no poder, la derecha y la izquierda (los ricos se hicieron más ricos y los pobres más pobres).

La total falta de responsabilidad social por parte de estos gobiernos conservadores y la radical inhumanidad de su planteamiento político impulsó a una serie de artistas e intelectuales, sobre todo en la segunda parte de la década de los ochenta, a llenar, o por lo menos intentar llenar, ese vacío de representatividad social que la política no atendía, muy preocupados por la pérdida de calidad de la vida urbana (para todo el mundo excepto para la clase acomodada) y a tomar acciones y medidas de protesta contra la actuación gubernamental.



*Contradiction.* (1987), Robbie Conal. En este cartel la figura del presidente Reagan, jalonada por la palabra "contra diction", cohabita con un *homeless*.

11





Estos carteles colocados por las calles de Manhattan de la artista Bárbara Kruger denuncian los recortes sociales durante toda la década de los años ochenta efectuados bajo la presidencia de Ronald Reagan y George Bush (1990).

Los efectos del recorte de los servicios sociales en temas como vivienda o seguridad social que afectaron rápida y directamente a las clases más pobres se pusieron enseguida de manifiesto -aunque en general no hubo respuesta- a medida que la gente sin hogar llenó las calles y que los trabajadores con el salario mínimo tuvieron que acudir a la asistencia social para conseguir servicios sanitarios. El incremento de la inmigración también contribuiría a hacer la situación más dura para los menos protegidos, aumentando las manifestaciones de violencia y discriminación racial.

Al propiciarse un capitalismo puro, con fuertes tendencias privatizadoras en el que ideas liberales básicas, como la subvención de los servicios sociales con dinero procedente de impuestos quedaron anuladas, las ayudas a las artes fueron seriamente recortadas. Las subvenciones federales que ya venían reduciéndose desde la segunda mitad de los años setenta, serían absolutamente mermadas en 1981 bajo la presidencia de Reagan. Actitudes fuertemente conservadoras y de represalia contra el arte alternativo -no comercial- que abordara temas sexuales, raciales e ideologías radicalmente diferentes a la patriarcal cultura WASP (*white anglo saxon protestan*) mediante la creación de listas negras o espacios cerrados para obras "discutibles" (sobre temas *gay*, de mujeres, afroamericanos o latinos), con protagonistas tales como la Asociación de la Familia Americana<sup>39</sup> o figuras como el senador Jesse Helms<sup>40</sup>, determinaron que en la segunda parte de la década de los ochenta se

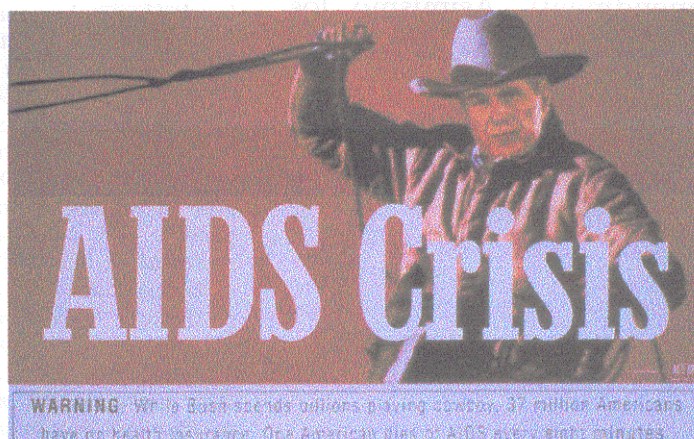
<sup>39</sup> Durante los ochenta esta Asociación tendría notorias actuaciones de las cuales fue especialmente conocida, y controvertida, el ataque dirigido contra el Southeast Center for Contemporary Art (SECCA) en Winston-Salem, N.C. de la mano del político Donald Wildmon como protesta por la fotografía de Andrés Serrano *Piss Christ*, en Abril de 1989.

<sup>40</sup> La Ley Jesse Helms, actualmente en vigor, impide promover o financiar, con fondos del gobierno, trabajos considerados al margen de la validez y calidad artística, no adecuados. En palabras textuales: "obscenos, incluyendo actos de sadomasoquismo, erotismo homosexual, explotación sexual de niños o individuos implicados en actos sexuales tomados en su totalidad, no como serio valor literario, artístico, político o científico". Citado en el video de Brenda MILLER





"El gobierno tiene sangre en sus manos. Una muerte por SIDA cada media hora". Cartel realizado por el Colectivo Gran Fury en 1988.



"Crisis del SIDA. Peligro: Mientras Bush gasta billones jugando a los cowboys, 37 millones de americanos no tienen seguridad social. Un americano muere de SIDA cada ocho minutos". Cartel realizado por el Colectivo ACT UP como crítica a la acción de la guerra del golfo y la inacción ante la crisis del SIDA (1992).

produjeran movilizaciones de activistas de izquierda que incluyeron reacciones artísticas en defensa de grupos étnicos y marginales respondiendo a todo tipo de frentes: la educación bilingüe, los derechos de la mujer sobre su cuerpo ante la amenaza de veto de los derechos de aborto, la silenciosa militarización de la frontera mejicana, el silencio del gobierno federal ante el SIDA. En la década de los noventa los frentes se amplían con el problema de los *homeless* y de la *gentrification*<sup>41</sup>, la guerra eufemística contra las drogas; la invasión ilegal de Panamá, la exhibición militar en el golfo pérsico; la crisis nuclear o el veto presidencial a la Enmienda sobre la Igualdad de Derechos (Equal Rights

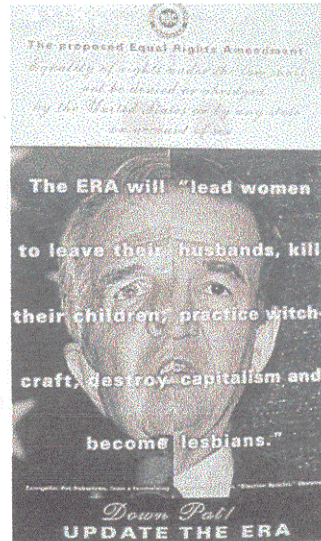
---

y Joy SILVERMAN *National Arts Emergency* (1989). Esta Ley alcanza a reproducciones y material derivado que sirva: "para promover, diseminar o producir material obsceno o indecente.." o "material que denigre el objeto de creencias.. de una religión particular o una religión o una persona, grupo o clase de ciudadanos sobre la base de raza, sexo, incapacidad, edad u originalidad". Ley muy cuestionada durante los años noventa debido a que el motivo desencadenante de su adopción fue la exposición de Mapplethorpe "The perfect moment" en el ICA de Philadelphia en 1989 considerada erótica e indecente pero alabada por su excelencia artística a nivel internacional. Esta exposición fue clausurada y a la institución que la albergó, el ICA de Philadelphia, se le retiraron la mayoría de las ayudas estatales que recibía.

<sup>41</sup> Ver n. N° 57 del Capítulo Primero.

Amendment). Asimismo los activistas de la derecha presionan políticamente para establecer una moralidad pública y privada.

Instalación en el escaparate de una librería de Manhattan por el colectivo "Women's Action Coalition" (WAC) en 1992 para provocar una reflexión sobre la ausencia de una "Enmienda sobre la Igualdad de Derechos para las mujeres mostrando la retórica de la derecha conservadora cristiana con la declaración de uno de sus portavoces: " La Enmienda sobre la Igualdad de Derechos (ERA). permitirá a las mujeres dejar a sus maridos, matar a sus hijos, practicar la brujería , destruir el capitalismo y ser lesbianas". ¡Abajo Pat! Actualiza la ERA.



15

## La salida de los circuitos artísticos convencionales

### 3.1. LA CONSIDERACIÓN DEL CONTEXTO

*“(...) Las rupturas producidas a lo largo de esa década y que culminaron en la siguiente no sólo provocaron la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos, sino también la expansión de las formas artísticas, y muy especialmente el ensanchamiento del contexto en el que solía exhibirse la obra de arte. En esta situación, el paisaje, en su acepción más amplia, se convirtió en el entorno inmediato en el que intervenir: el paisaje rural como huida de un mundo no aceptado y el paisaje urbano como constatación y aceptación de un mundo tejido en el entramado de las ciudades. Y es precisamente de ahí de donde parte una clara reflexión sobre la ciudad como detonante y como envoltura de un arte urbano que tendrá en cuenta todo lo que construye la ciudad, desde su estructura arquitectónica y urbanística hasta su condición social, pasando por los condicionamientos históricos, geográficos y meteorológicos que la caracterizan”<sup>1</sup>.*

A mediados de los años sesenta, el significado del arte era reconducido drásticamente desde sus componentes internos a sus elementos externos, se repudian los límites tradicionales del espacio ilusionista del arte (el marco

---

<sup>1</sup> PICAZO, Gloria: "El desafío del arte urbano", en L'H.ART 89, cat.expo., s.p.

rectangular del cuadro y la superficie escultórica o la zona mediatizada del pedestal). Las categorías tradicionales de pintura y escultura ya no resultan creíbles. Para Donald Judd, la vuelta al espacio actual era un paso necesario de evolución para el desarrollo de un nuevo "trabajo tridimensional" que pudiera exceder de dichas categorías tradicionales. Robert Morris retenía la categoría de escultura para radicalizarla más, argumentado la reducción, incluso eliminación, de las relaciones composicionales internas del objeto de arte en orden a obtener no sólo una objetividad específica o unitaria forma percibida<sup>2</sup>, sino también, para situar al objeto de arte entre muchos elementos, dentro de un mayor marco de aprehensión.

### **3.1.1. "El campo expandido"**

Como expone Rosalind Krauss, a principios de esta década la escultura en sí se encontraba en un callejón sin salida. Ante esta situación se vió obligada a plantearse el "alrededor", tanto en el espacio arquitectónico como es el natural, más allá de los límites de la propia escultura y de la influencia de la institución en la que se enmarcaba. Era necesario extenderse, tratar de "algo que no fuera escultura", que escapase a las modernas definiciones (centradas en la autonomía y la auto-referencialidad) y a los análisis institucionales sobre la función del arte<sup>3</sup>. A través de su negación misma, la propia escultura se ampliaba (un sobredimensionado) y rebasaba su marco tradicional, centrando la atención en el emplazamiento. Ahora, el emplazamiento no era indiferente<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Al que se referiría Robert Morris con la frase "lo que está en la sala que no es la sala". KRAUSS, Rosalind: "La escultura en campo expandido", en *La postmodernidad*. Foster, Hal (ed.). Kairós: Barcelona, 1985, p. 66.

<sup>3</sup> CONNOR, Steven: *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Akal: Madrid, 1996, p. 73.

<sup>4</sup> CRIMP, Douglas: *On the Museum's ruins*. Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 17 y KRAUSS, Rosalind: *op.cit.*, pp. 31-42.

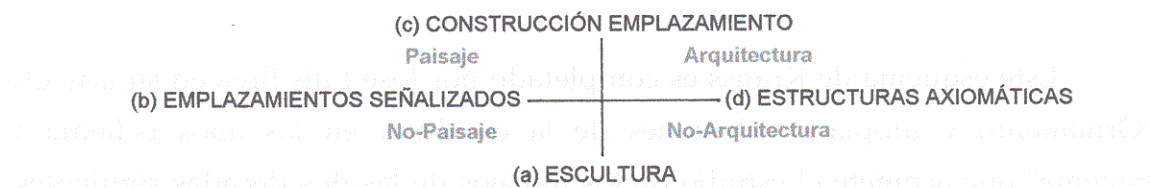


Era una cuestión de definición. Para Krauss, las propuestas de los sesenta y setenta se pueden explicar mediante cuatro amplios términos: (a) la propia escultura, (b) los emplazamientos señalizados, movimientos de tierra en obras como las ya entronizadas: *Spiral Jetty* (1970)



*Valley Curtain* (1973), Christo. Rifle, Colorado.

de Robert Smithson o *Double Negative* (1969) de Michael Heizer; y marcas no permanentes, como los trabajos de Richard Long, Hamish Fulton, Ian Hamilton Finley o las actuaciones efímeras de Christo, en los que la fotografía se erigía como elemento (documento) esencial de la obra –fundamentalmente *land art* europeo y americano–; (c) las construcciones-emplazamiento como el *Cobertizo* de madera parcialmente enterrado (1970) también de Smithson, sito en la Universidad de Kent, Ohio –fundamentalmente *site specific* y *earthwork*–; y (d) las estructuras axiomáticas, interacciones en el espacio arquitectónico, como las reflexiones espaciales de Robert Morris, Carl André, Richard Serra o las instalaciones de Bruce Nauman –en general, artistas suscritos al minimalismo.



Se crea un **campo expandido**<sup>5</sup> que sitúa a la obra entre lo que es "paisaje" y "arquitectura" y su negación: "no-arquitectura" y "no-paisaje". La escultura (a),

<sup>5</sup> Esquema presentado por Rosalind Krauss basándose en un esquema estructuralista del grupo Klein: BARBUT, Marc. "On the meaning of the Word "Structure" in Mathematics", en *Introduction to Structuralism*. Lane, Michael (ed). Basic Books: Nueva York, 1970); y del grupo Piaget: GREIMAS,

comprende el no-paisaje y la no-arquitectura; los emplazamientos señalizados (b) el no-paisaje y el paisaje; las construcciones en un emplazamiento determinado (d) era el campo del paisaje y la arquitectura; y las estructuras axiomáticas (d) constituían la arquitectura y la no-arquitectura.

El incontaminado y puro espacio idealista de los modernismos dominantes era radicalmente desplazado por la materialidad del paisaje natural o el impuro y ordinario espacio cotidiano. Se recluta el espacio arquitectónico al servicio de un asalto a las convenciones estéticas tradicionales y sus pilares filosóficos. La importancia de la singularidad del emplazamiento emerge de la crítica a la especificidad de las disciplinas artísticas especialmente en lo que se refiere a la escultura.

La práctica ya no se define "en relación con un medio dado" (escultura) sino más bien "en relación con operaciones lógicas en una serie de términos culturales", para las que podía utilizarse cualquier medio: fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura. Este campo proporciona a su vez una serie expandida pero finita de posibles disposiciones de la obra en el emplazamiento para que un artista en cuestión las ocupe y explore<sup>6</sup>.

### **3.1.2. La inscripción del arte en contextos sociales y comunicativos**

Este esquema de Krauss es completado por José Luis Brea en su artículo "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa" que acomete el estudio de los trabajos de las dos décadas siguientes.

---

A.J. y RASTIER, F: "The Interaction of Semiotic Constraints", *Yale French Studies*, nº41, 1968, pp. 86-105. (Apud) KRAUSS, Rosalind: *Op.cit.*, p. 74.

<sup>6</sup> La escultura huía hacia la total entropía y horizontalidad desde las rigideces del pedestal y de la iconografía conmemorativa. Esta situación ponía de manifiesto el declive de la escultura y el nacimiento de un nuevo dominio que no se correspondería con las claves de la modernidad. (Cfr.) KRAUSS, Rosalind: *Op.cit.*, p. 72.

Para ello, Brea incide en los aspectos que se refieren tanto a la contextualización social e histórica como aquellos que se refieren a la semántica misma de la forma escultórica y su dimensión signifiante y comunicativa<sup>7</sup>. La práctica artística se complica debido a que se considera su inscripción en contextos sociales y comunicativos, hecho que ya viene ocurriendo desde finales de los sesenta (por ejemplo *happenings* y rituales) y sobre todo desde la década de los setenta (claramente en el movimiento feminista), si bien es cierto que en los ochenta y noventa es su época de mayor apogeo.

Este interesante estudio trata las prácticas sociales desarrolladas en contextos urbanos, relacionadas con los sujetos de esa experiencia, y la ocupación específica de los espacios de distribución social de la información. Esto es, el eje de "los usos públicos" -dimensión en que las formas se constituyen ya como signos, como lenguajes, como objetos de comunicación intersubjetiva, cruza (tridimensionalmente) al eje Kraussiano (de la forma): naturaleza y cultura, esto es, tierra y mundo.

El eje introducido por Brea (usos públicos) aporta la dimensión del contenido, del significado, en el efecto de su circulación social; es aquel que transfigura la forma en lenguaje, en vehículo de comunicación e interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia<sup>8</sup>. Este eje tiene como polos A) la razón pública (de John Rawls, -la idea en su estado puro- y La comunidad de comunicación de Habermas, esfera del diálogo público, abierto y racional entre los sujetos de conocimiento como último fundamento legitimador de toda actividad social, de praxis comunicativa; y B) las formaciones históricas

---

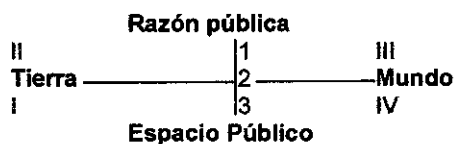
<sup>7</sup> Jose Luís Brea cartografía los diferentes movimientos contemporáneos teniendo como punto de partida el esquema de Krauss y ateniéndose a factores temporales, sociológicos, ... A los que aludía la propia Krauss pero que no desarrollaba en su análisis formalista. BREA, José Luis: "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años ochenta y noventa". *Arte, Proyectos e Ideas*. Nº4, Tomo I, Universidad Politécnica: Valencia, 1996, pp. 13-30.

<sup>8</sup> BREA, José Luis: *Op.cit.*, p. 17.

concretas del espíritu objetivo, que denomina **mundos de vida**, y el **espacio público**, casos concretos de plasmación efectiva y real de la interacción pública<sup>9</sup>. Asimismo, a lo largo del eje, se determinan tres registros diferentes de la razón pública al espacio público: 1) **lo imaginario**, las ideas en estado puro - el arte conceptual-, 2) **lo simbólico**, formas en cuanto potencia de significancia; el registro de las formas, las instituciones, la ley y los lenguajes, y, 3) **lo real**, la materialidad efectiva de lo que hay:

| <b>Razón pública</b>   | <b>Espacio público</b> |
|--|------------------------|
| <b>Comunidad de Comunicación</b><br>(Eje de los usos públicos) | <b>Mundos de vida</b>  |

Por tanto, el esquema quedaría:



El campo por lo tanto es todavía más expandido que el de Krauss y en él que se establecen 4 cuadrantes:

- I) Espacio público/tierra: espacio ocupado masivamente por la escultura de los 70 -el exterior, los espacio abiertos y "naturales", ...
- II) Tierra/Razón Pública: trabajos en el seno de una comunidad usuaria de lenguajes, afirmación de identidad (multiculturalismo, etc.).
- III) Razón pública/Mundo: el sistema de los medios de comunicación (sistemas sociales de interacción pública, comunicación social e intersubjetividad).
- IV) Mundo/espacio público: arte público vinculado a la realidad efectiva de los mundos de vida contemporáneos<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> BREA, José Luis: *Op.cit.*, pp. 18-19.

<sup>10</sup> BREA, José Luis: *Op.cit.*, pp. 21-22.





En el centro del campo -equilibrio de naturaleza y cultura, de razón pública y espacio público-, se encuentran las formas institucionalizadas de la escultura, y desde él, con tensiones centrífugas, se generarán las demás propuestas. A partir de este centro (el monumento), anillos concéntricos que cartografían los diversos movimientos actuales. El primer anillo, engloba aquellas propuestas que se llevan a cabo dentro de los márgenes autónomos de la propia esfera de lo artístico como escindida de la vida, en la "Institución-arte"<sup>11</sup>:



El segundo anillo contiene trabajos que cuestionan la propia autonomía de lo artístico y el rebasamiento de su dominio institucionalizado<sup>12</sup>:

<sup>11</sup> BREA, José Luis: *Op.cit.*, p. 24.

<sup>12</sup> BREA, José Luis: *Op.cit.*, pp. 25-26.

|  |  |
|--|--|
| <p><b>II</b><br/>REIVINDICACIÓN DE LA IDENTIDAD SEXUAL, ÉTNICA O CULTURAL o<br/>RETORNO DE LA ESCULTURA A UNA EXPERIENCIA INTENSIFICADA DEL CUERPO<br/>(BODY ART, PERFORMANCE, HASTA ESCULTURA SOCIAL)</p> | <p><b>III</b><br/>DIMENSIÓN COMUNICATIVA: DESDE PRÁCTICAS LINGÜÍSTICAS HASTA LAS QUE SE APROPIAN DE LOS DISPOSITIVOS DE COMUNICACIÓN PÚBLICA Y DISTRIBUCIÓN SOCIAL DEL CONOCIMIENTO. LOS MEDIA, ARTE EN ESPACIOS PUBLICITARIOS Y DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL (MAIL ART, RADIO ARTE, FAX-ART, ARTE-TELEVISIÓN, ARTE-INTERNET)</p> |
| <p><b>I</b><br/><br/>(Ya tratado por Rosalind Krauss)<br/><br/>LAND ART, EARTHWORKS, ARTE JARDÍN</p>   | <p><b>IV</b><br/>OBJETIVO: LA CIUDAD, LA ESFERA DE LO PÚBLICO. DESDE EL QUEBRANTAMIENTO DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA COMO ESPACIO ESCINDIDO DE LA VIDA COTIDIANA HASTA LA PROPIA ORGANIZACIÓN URBANÍSTICA. EL DESENMASCARAMIENTO DE LA LÚGUBRE REALIDAD DE LAS RELACIONES SOCIALES</p>   |

Los trabajos abordados en el estudio de Brea son contextualistas y multiculturales. Todos están fuertemente alimentados por el propio contexto específico del hábitat en que se desarrolla el "quehacer" del artista, incluyendo pues las problemáticas sociales, culturales, religiosas, sexuales, étnicas, ... que afectan a la comunidad en el que él construye su propia identidad como sujeto.

La dificultad de este esquema se observa en el empleo de la propiedad de la dinámica de expansión representada gráficamente por la fácil identificación simbólica con la espiral como explicación de las prácticas actuales. Las ideas evocadas por el título del artículo, "utopía y ornamento", no son esclarecedoras y definitorias de una cartografía de arte de las décadas de los ochenta y noventa. Por otra parte, se aprecia la historicidad del esquema al definir ese mundo por medio del diseño de los mundos de vida y el diálogo público de los intereses<sup>13</sup>, esto es por la dinámica utópica-crítica de la maquinaria de la historia que ha marcado todo este siglo caracterizado por el avance hacia estadios cada vez más emancipados en esa revisión y reajuste entre utopía/realidad y poder/crítica (¿Y no habría que preguntarse la relación entre ética y entretenimiento?).

<sup>13</sup> BREA, José Luis: *Op.cit.*, p. 28.

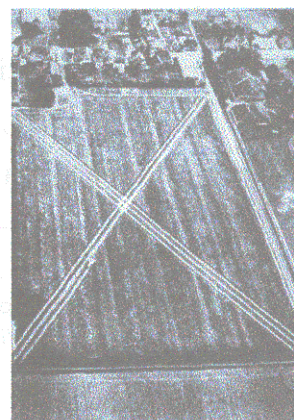
El interés de este estudio en el marco de esta investigación estriba en que su motor ha sido el intento de eliminación del poder y la violencia en las relaciones sociales de transformación del orden de lo real, que son las características de todo arte comprometido.

### 3.2. LA ESPECIFICIDAD DEL EMPLAZAMIENTO

El desafío del hermetismo idealista del objeto de arte autónomo desplaza su significado al espacio de su presentación, a su emplazamiento. Tanto el arte minimalista como las distintas orientaciones del arte conceptual trabajarán partiendo de la especificidad del emplazamiento.

#### 3.2.1. Los aspectos formales del emplazamiento

La condición física de una localización específica se considera el elemento primario en la concepción de un emplazamiento. Los trabajos en emplazamiento específico<sup>14</sup> surgidos del minimalismo de finales de los años sesenta y principios de los setenta, estaban formalmente determinados por su contexto medioambiental, integrados en el entorno como espacio armónico de totalidad y conexión, o funcionando (a modo de interrupción) como una aportación crítica al orden



*Cancelled Crop* (1969), Dennis Oppenheim.

17

<sup>14</sup> "Site-specific" (emplazamiento específico), concepto acuñado en Estados Unidos, para referirse a los trabajos de Heizer, De Maria, Smithson o Serra, como instalación de una obra en un espacio concreto, como localización, enmarcación. Ver el interesante trabajo de KWON, Miwon: *Site Specificity and the problematics of Public Art: recent transformation at the intersection of art and architecture*. Tesis doctoral, UMI / Princeton University: 1998.

existente<sup>15</sup>. Las primeras manifestaciones del trabajo en emplazamiento específico se centraron en la tradición escultórica del monolito, insistiendo en la relación indivisible entre el trabajo y su emplazamiento y demandando la presencia física del espectador para la terminación del trabajo<sup>16</sup>.

El espacio no era percibido como una superficie vacía, como una tabla rasa, sino como un espacio real. El objeto de arte en este contexto tenía que ser singular y múltiplemente experimentado en el aquí y ahora a través de la presencia corporal de cada espectador, en una inmediatez sensorial de extensión espacial y duración temporal<sup>17</sup>.

Tanto fuera de la galería/museo como a campo descubierto, en el paisaje o en la arquitectura, la especificidad del emplazamiento se empleaba para referirse a algo limitado a las características físicas de una localización particular, (inmóvil, aunque fuera efímera y desapareciera o fuera destruida). La percepción de las cualidades distintivas de dicho emplazamiento: longitud, peso, altura, textura y forma de los muros y habitaciones; escala y proporción de las plazas, edificios o parques; condiciones existentes de luz, ventilación, señalización o clima, producían una experiencia estética concreta. A su vez la experiencia artística era la comprensión fenomenológica de esa realidad

---

<sup>15</sup> Rosalyn Deutsche distingue entre dos modelos de especificidad del emplazamiento: el asimilativo y el interruptivo. DEUTSCHE, Rosalyn: "Tilted Art & the uses of public space", *Design book review*, n°23, Winter, 1992, pp. 22-27 y "Uneven Development: Public Art in New York City", *October*, n°47, Winter, 1988, p. 3-52; y recogidos en la publicación recopilatoria DEUTSCHE, Rosalyn: *Evictions. Art & Spatial Politics*. Graham Foundation/The MIT Press: Cambridge, Massachusetts/ London, 1996.

<sup>16</sup> Declaraciones de Robert Barry en 1963 en ROSE, Arthur R.: "Four interventions with Barry, Kosuth, Weiner", *Arts Magazine* (Feb, 1969), p. 22 o "Tilted Arc Destroyed", *Art in America*, Vol. 77, N° 5, May 1989, pp. 34-47.

<sup>17</sup> Esta concepción se encuentra muy influenciada por el pensamiento de Merleau-Ponty y su *Fenomenología de la Percepción* (Planeta: Barcelona, 1985); así como el libro *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, con una fenomenología más lírica y menos abstracta; los textos de Martin Heidegger sobre localización, el capítulo "Construir, habitar, pensar" de su libro *Poesía, lenguaje, pensamiento; El arte en el espacio*. Fondo de Cultura Económica: Méjico, 1969 (cuya publicación original es de 1951: "Bauen, Wohnen, Denken" en *Die Kunst und der Raum*).

tangible en contacto con las tres dimensiones del "espacio real"<sup>18</sup>. El entorno era un texto: de los datos sensoriales existentes se extraían, a través de percepciones directas, los contenidos.

A finales de la década de los sesenta se desarrollaron propuestas de *land/earth art* u otras orientaciones de arte de proceso como el *performance/body art* en la naturaleza., la tierra era penetrada como parte del propio paisaje (ej.: el malecón de Smithson, las excavaciones de Michael Heizer o las siluetas de Ana Mendieta). La sustanciabilidad del soporte material físico representado por la arquitectura (su fijeza y localización) y las dinámicas fuerzas medioambientales de los particulares asentamientos naturales, llegaron a ser el terreno necesario contra la teoría defendida a lo largo de los años setenta de desmaterialización de la obra de arte.

También el museo o la galería financiaban y promovían trabajos artísticos en emplazamientos distintos<sup>19</sup>, como fueron las obras de *land art*: *Double Negative* (1969-70) de Michael Heizer encargado por la Galería Dwan de Nueva York o *Lightning Field* (1977) de Walter de Maria impulsado por "Dia Art

---

<sup>18</sup> El espacio real, frente al espacio representado rechazaba radicalmente cualquier simbolismo del objeto, mediatizado por el contexto socio-cultural del lugar. Donald Judd afirmaba que "*Tres dimensiones son el espacio real*", definiéndolo sólo por su presencia física; Carl André lo define el espacio de existencia del espectador reducido a sus co-ordenadas físicas. WILMES, Ulrich: "Deconstructive Strategies". *Siah Armajani. Reading Room Sacco & Vanzetti*, cat.expo. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte: Münster/Portikus Frankfurt and Main, 1987, pp. 5-19. Donald Judd y su "objeto específico" como una forma simple y unificada más que una totalidad constituida de la relación coherente de sus partes internas. Ver "Specific Objects". *Arts Yearbook* 8, 1965, reeditado en JUDD, Donald: *Complete Writings 1959-1975*. The Press of the Nova Scotia College of Art & Design / New York University Press: Halifax, Nova Scotia / New York, 1975. Elemento formal de un espacio definido como estructura plástica.

<sup>19</sup> La localización al aire libre era también una operación del mercado para expandir los productos escultóricos, independientemente del hecho de que muchos de los emplazamientos estuvieran apartados de los circuitos artísticos en localizaciones prácticamente inaccesibles. (Cfr.) "City sites: Artist & Urban Strategies", March-May 1989 y "Mapping the Terrain. New Genre Public Art", Nov 1991, ambas en la revista *California College of Arts & Crafts*.

Foundation". Con una presencia física, objetuable, en un espacio alejado de los muros del museo y de la galería, las localizaciones para exposiciones fuera de los límites de éstos<sup>20</sup>, determinaban totalmente las obras. Se trabajaba fuera de los confines del estudio utilizando excavadoras y otras grandes maquinarias que oradaban el terreno y desplazaban grandes volúmenes de tierra. En muchas ocasiones, para una apreciación del trabajo en su totalidad era necesario tomar largas distancias u observarlo aéreamente. La obra ocupaba, manteniendo la idea de "exposición", un emplazamiento, se instalaba en un espacio haciendo uso de los elementos ambientales.

Artistas como Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Morris, o Jan Dibbets trabajaron en desiertos y parajes aislados; Robert Smithson, interesado por la geología, se opuso a la escultura referencial; Nancy Holt o James Turrell midieron o dramatizaron el fenómeno astronómico en sus trabajos; y Richard Long, Hamish Fulton o Lothar Baumgarten manipularon directamente el espacio, siguiendo los procesos y elementos naturales.

Se investiga a cerca del entorno, del hábitat, empleando los elementos de la arquitectura<sup>21</sup> o poniendo de manifiesto las dimensiones arquitectónicas de los espacios escultóricos: 1) adheriendo la obra o haciéndola depender de superficies arquitectónicas -tales como muros, suelos, ventanas, puertas o techos- o desarticulando la consideración tradicional de la escultura (como los trabajos de Robert Irwin, las manchas de plomo de Serra (*Splash Piece: Casting*, 1969-70); el fieltro extendido de Barry Le Va (*Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping*, 1967); las formas de alambre de Alan Saret

---

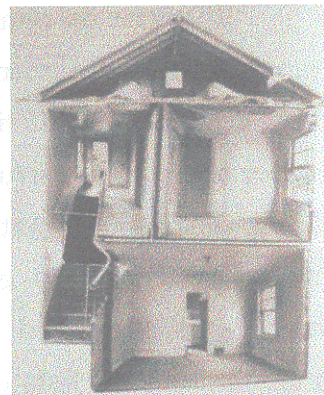
<sup>20</sup> Smithson en 1977 afirmaría: "las herramientas del artes han estado demasiado tiempo confinadas al estudio" en *Probing the Earth. Contemporary Land Projects*, cat.expo, p. 26.

<sup>21</sup> Como expresa Dore ASHTON: "(...) El artista visual, empeñado en huir de las añagazas del sistema, tiende cada vez más hacia una visión arquitectónica. Toda la trayectoria del movimiento llamado minimalista apuntaba, en escultura, hacia ese fin". ASHTON, Dore: "Monumentos para ningún lugar o para cualquier lugar", en *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. Battcock, Gregory (et al) (ed.) Gustavo Gili: Barcelona, 1976, p.18. (Apud) MADERUELO, Javier: *El espacio raptado*. Mondadori: Madrid, 1989, p. 101.

*Splitting* (1974),  
Gordon Matta Clark.  
18. Fotografía del  
exterior del edificio y  
19. Fotomontaje de  
imágenes de su  
interior.



18



19

(*Sulfur Falls*, 1968); los senderos de locetas de Carl André; las escisiones o demoliciones en edificios denostados de Gordon Matta-Clark). 2) Imitando la arquitectura -tales como los muros de acero de Serra; las construcciones de madera de Mary Miss; los asientos de granito de Scott Burton; los puentes de Siah Armajani; los jardines de Isamu Noguchi; los túneles de Nancy Holt o las estructuras de Alice Aycock.

Como hemos visto, esta necesidad de trabajar fuera de los límites institucionales enfatiza el emplazamiento en que se ubica la obra y promociona el arte ambiental y experimental en entornos naturales.

### 3.2.2. Los aspectos no formales del emplazamiento

Influídos por el pensamiento contextual del minimalismo, varias formas de crítica institucional y arte conceptual, desarrollaron un modelo diferente de especificidad del emplazamiento. Este modelo implícitamente desafiaba la "inocencia" del espacio y la visión universal del espectador, considerando sus contenidos simbólicos, sociales, históricos y políticos dentro de los que se sitúa el trabajo de arte, el espectador y el lugar<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> DEUTSCHE, Rosalyn: "The social production of Space" en DEUTSCHE, Rosalyn: op.cit., p. 162.

El tomar en consideración nuevas categorías, tales como el concepto de "non-site" (no-emplazamiento)<sup>23</sup> de Robert Smithson, acentúan la fragmentación de la experiencia artística en un abismo especular, en una voluptuosa atracción exploradora: deconstrucciones de lugares; que invierten su signo en el trayecto del emplazamiento natural al museo. Así Smithson, en sus trabajos escultóricos medioambientales y exteriores, reclama lugares de residuos industriales y subraya la necesidad de soluciones constructivas para paliar la destrucción medioambiental. Esta consideración del entorno natural lleva al análisis de los polos opuestos de lujo y desperdicio inmersos en nuestra cultura, a esa entropía en la que se encuentra inmersa y plantea una regeneración del entorno.

Como veremos en el siguiente apartado (3.3) artistas como Michael Asher, Hans Haacke y Mierle Laderman Ukeles, concibieron el emplazamiento como un marco cultural definido por las instituciones de arte. Representan intentos artísticos de deconstrucción de las formas de poder de la cultura occidental que resaltan la matriz social de clase y género y las relaciones sujeto-espectador.

---

<sup>23</sup> SMITHSON, Robert: "Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra" en Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, cat.expo., IVAM: Valencia, 1993, p. 125.



### 3.3. EN EL CUBO BLANCO<sup>24</sup>:

#### 3.3.1. La insistencia en la penetración y disolución de los límites

La importancia de la especificidad del emplazamiento provocaba que el espacio expositivo fuera considerado como un espacio aséptico y aislado, aliviado de las presiones externas<sup>25</sup>, que se caracterizaba por poseer un equilibrio interno, ilustrado y educativo. Muchas de las instalaciones de los años setenta enturbiaban el espacio galerístico con sonido y lenguaje; ocupaban estéticamente el territorio enemigo, como soportes literales de "esencia ideológica". *Condensation Cube* (1963-65) de Hans Haacke, *Measurement Series* (1969) de Mel Bochner, los cortes en el muro de Lawrence Weimar (1968) y *Within and Beyond the Frame* (1973) de Daniel Buren tenían todos como cometido examinar aquellos aspectos que la institución pudiera ocultar, representados éstos literalmente en relación con la arquitectura del espacio de exposición: invadiendo el objeto de arte minimalista (una mimética configuración del espacio de la galería en sí mismo); insistiendo en el factor compositivo de los muros de la galería como marcos para enfatizar las dimensiones de los mismos; retirando partes de una realidad básica, tras el cubo blanco "neutral"; y, excediendo los límites físicos de la galería al instalar el trabajo de arte literalmente fuera de la ventana, ostensiblemente para "enmarcar" cual es el marco institucional<sup>26</sup>. El moderno espacio de la galería/museo, con su luz

---

<sup>24</sup> Este título hace referencia a los artículos publicados por Brian O'Doherty en la revista *Art Forum* en el año 1976 y recogidos en la publicación *Inside the white cube: the ideology of the gallery space* (Lapis Press: Sta. Mónica & San Francisco, 1986) sobre la historia de la galería de arte moderno a lo largo de este siglo.

<sup>25</sup> PHILLIPS, Patricia C.: "The occupations of culture" en *Pour la suite du monde*, cat.expo. Musée D'Art Contemporain de Montreal: Montreal, 1992, pp. 244-252.

<sup>26</sup> Numerosas obras cuestionan el *status* del arte, presentándolo como un fragmento del discurso institucional. El trabajo repetitivo de Daniel Buren se extendía de los espacios internos a los externos, apareciendo tanto en soportes estáticos como móviles. Por ejemplo, en abril de 1968

artificial (sin ventanas), su clima controlado,... era percibido no de forma aislada en términos de sus dimensiones básicas y proporción, sino como una pantalla ideológica, una convención sobre el tipo de exposición normativa que sirve a una función ideológica. Las aparentemente benignas características arquitectónicas de una galería/museo, eran interpretadas como mecanismos que disociaban activamente el espacio del arte del mundo exterior. Se trataba de exponer el confinamiento cultural dentro del cual los artistas trabajaban, el aparato en el que el artista se insertaba –y la importancia del significado y el valor del arte<sup>27</sup>. Así tanto el espacio expositivo como sus contenidos fueron tomados por completo. El museo era un emplazamiento entre otros muchos, en el que actuar; una estructura organizativa y operativa en la que actuar.

### 3.3.2. Las nacientes formas de crítica institucional

*"Take away from a painting all representation, all signification, any theme and any text-as-meaning from it also all the material...efface any design oriented by a determinable and, subtract the wall-background, its social, historical, economic, political supports, etc. What is left? The frame"*<sup>28</sup>.

Jacques Derrida, *The truth in painting*

La disolución del muro de la institución como barrera física, también preparó el terreno para su afirmación como soporte o pantalla ideológica<sup>29</sup>: el

---

Daniel Buren contrató a dos vendedores de bocadillos para que deambulasen delante del "Musée d'Art Moderne" de París llevando paneles blancos y verdes rayados, al mismo tiempo que se exhibía en el interior de los muros del museo un trabajo similar de enormes dimensiones. Simultáneamente, unas 200 vallas publicitarias de la ciudad fueron cubiertas subversivamente con pequeños posters rayados con blanco y verde.

<sup>27</sup> Como Smithson había afirmado en 1972, es éste "el gran tema" para los artistas de los setenta. KURTZ, Bruce: "Conversation with Robert Smithson" en *The Writings of Robert Smithson*. Holt, Nancy (ed). New York University Press: New York, 1979, p. 200.

<sup>28</sup> (Apud) *Art, activism & oppositionality. Essays from afterimage*. Kestyer, Grant H. (ed.). Duke University Press: Durham & London, 1998, p. 7.

<sup>29</sup> Desde las formulaciones de Althusser, las instituciones (Aparatos ideológicos del Estado) no se han planteado como el objetivo de la lucha ideológica, sino como el lugar de la misma; en el

*status* del museo; es decir, el museo como plataforma pública y, por tanto, la autonomía del trabajo de arte como una ilusión.

Los determinantes externos de la cultura se transforman en el contenido básico del arte y se ponen a prueba las fronteras del valor artístico. Con una función no estética, datos sociológicos de "segundo orden", la teoría crítica y la fotografía de archivo, se reivindica un estatuto de arte de primera clase. Lo "real" se importa al hogar del arte: al museo, convirtiendo el encuentro del arte y lo "real" en algo más que una simple expresión de buenas intenciones, pues implica llevar las relaciones de poder al dominio público. Los valores "objetivos", "desinteresados" y "verdaderos" que la institución defendía no parecían ser tales. La investigación sobre las instituciones mediadoras entre los trabajos individuales de arte y su recepción pública, se convierte en el objetivo básico de un arte crítico y controvertido.

Pero más que el museo en particular, el emplazamiento llegó a abarcar un "todo", de varios y diferentes espacios y economías interrelacionadas, incluyendo también el estudio, la galería, el mercado de arte, la crítica o la historia del arte; un entramado de prácticas muy conectadas entre sí y totalmente dependiente de las presiones sociales, políticas y económicas. El emplazamiento es re-configurado como un canal de espacios y economías interrelacionadas que sostiene un sistema ideológico del arte: la "empresa cultural".

Singularizar y concretar la obra en un lugar era descodificar y/o recodificar las convenciones institucionales así como exponer las escondidas operaciones que las motivaban. Se revelaban así los particulares modos

---

que mostrar y presentar los mecanismos de funcionamiento del sistema en el que estamos inmersos. Un lugar aislado, ficticio, en el que se reflexiona sobre las condiciones exteriores, reales.

mediante los cuales las instituciones moldean el significado del arte para modular sus propios valores culturales y económicos. Se acababa así con la falacia de la autonomía del arte (y de sus instituciones) para hacer aparente sus implicadas relaciones con los más amplios procesos socioeconómicos y políticos de la vida cotidiana<sup>30</sup>. El museo era considerado como el lugar en dónde se producen los significados más que el lugar que produce los significados.

Se cuestiona la validez de la institución dentro de una cultura más extensa, su visión parcial, teniendo en cuenta que luego ésta será la que marca las pautas de lo que es considerado artísticamente válido<sup>31</sup>. También se constatan las implicaciones políticas de sus sistemas de clasificación (que lejos de ser estructuras objetivas, estaban urdidas con los mismos prejuicios y presunciones. En 1968 Daniel Buren reflexionaría incluso sobre una posible abolición del museo como institución.

La obra de Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real State Holdings, a Real-Time Social System, as of May, 1971*, fue censurada por la dirección del Museo Guggenheim y la exposición en la que se incluía "Hans Haacke: Systems" fue suspendida pocos meses antes de la inauguración. La razón de fondo fue su especificidad, su falta de "neutralidad". Para Haacke, el divorcio

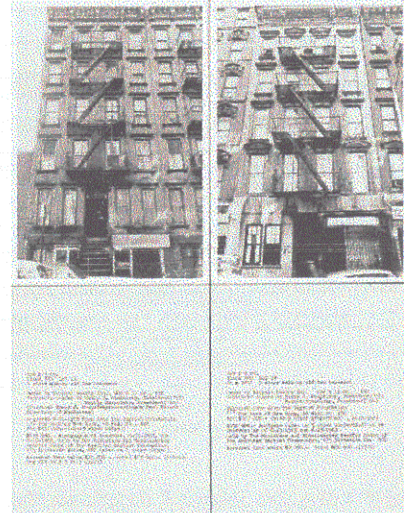
---

<sup>30</sup> "El arte, de cualquier tipo, es exclusivamente político. Esto exige el "análisis de los límites formales y culturales" (y no lo uno o lo otro) dentro de los cuales el arte existe y lucha. Estos límites son muchos y de diferente intensidad. Aunque la ideología prevaleciente y los artistas asociados a ella intentan "camuflarlos", y aunque sea demasiado temprano —no se dan las condiciones necesarias— para eliminarlos, ha llegado el momento de 'revelarse' ". BUREN, Daniel: "Critical Limits" en *Fine Text*, 1970, p. 38 (reeditado por John Weber Gallery: New York, 1974).

<sup>31</sup> En la década de los sesenta se generalizó el intento de sacar el arte de la vitrina museística, de los sacrosantos muros de marfil y de las mitologías patriarcales: desprenderse del arte impuesto e insertarse en una cotidianeidad. El museo era visto como protector, como un santuario para las narrativas dominantes. Como comenta Andrea Fraser, tras las críticas marcadamente sociológicas de los espacios cerrados, los muros de la galería se presentaban como aquellos dentro de los cuales se acomodaban mejor los prejuicios de la clase media. Como monumentos al gusto burgués, con agendas sociales muy específicas y articuladas, explícitamente. "Entrevista con Andrea Fraser" en *Servicio público*, Ribalta, Jorge (ed.). Universidad de Salamanca/Unión de Artistas Visuales: Salamanca, 1998, p. 244.

del arte con los contenidos del mundo exterior, tan divulgado por la llamada "alta cultura", no existía.

La obra expone, con gran detalle, los bienes inmuebles e inversiones del poderoso grupo empresarial familiar, Shapolsky Real Estate Corporation, en los barrios de Harlem y Lower East Side, utilizando información de acceso público. Este trabajo está compuesto por 142 fotos individuales de fachadas de viviendas y solares vacíos, documentos, y un mapa indicando la localización y detallando la transacción de las propiedades.



20

En esta obra, Haacke documenta la propiedad y control del espacio urbano sometiendo al escrutinio público las acciones privadas de Shapolsky Real State Corporation.

Pero su interés reside en otras cuestiones que de ella se deducen, relacionadas con el sistema de relaciones socio-económicas en las que se realiza el arte y la programación institucional de los museos. Haacke reflexiona sobre las intrincadas conexiones del arte con la élite que sustenta el poder, la vinculación entre los discursos estéticos dominantes y los intereses inmobiliarios en Nueva York; entre los intereses financieros y el apoyo a las artes; las benevolentes instituciones de arte, santuarios imparciales y públicos, y las redes laberínticas del ideológicamente sospechoso y moralmente corrupto poder. El museo se erige en protector de los derechos de los que ostentan el poder<sup>32</sup>. La imposibilidad de realizar dentro del museo una crítica inmersa en la realidad

Dos de los 142 paneles de la obra *Shapolsky et al. Manhattan. Real Estate Holdings, a Real Time Social System* (1971) de Hans Haacke. Se indica, junto con la foto de la fachada de la vivienda, las características técnicas del solar, su valor y propietarios.

<sup>32</sup> Ver el interesante artículo de Rosalyn Deutsche: "Property values: Hans Haacke, Real State, and the museum" en DEUTSCHE, Rosalyn: op.cit., pp. 159-192.

# SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM

CORPORATE AFFILIATION OF TRUSTEES

## Kennecott Copper Corporation

FRANK B. MILLER, President, Chief Executive Officer & Member Board of Directors

WILLIAM C. LAWSON JENNISTON, Member Board of Directors

ALBERT E. TRIBLE, Vice President, Member Board of Directors

Manufactures copper wire, sheet, tubing, casting ingots, electrolytic, gold, zinc and coal. Operates in the U.S., Australia, Brazil, Canada, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Indonesia, Italy, Mexico, Peru, Philippines, Republic of South Africa, Spain, Sweden, Switzerland, Taiwan, Thailand, United Kingdom, Venezuela, and Yugoslavia.

U.S. Federal Reserve Bank, New York City, New York, 10004, U.S.A. (212) 692-1000. U.S. Federal Reserve Bank, New York City, New York, 10004, U.S.A. (212) 692-1000. U.S. Federal Reserve Bank, New York City, New York, 10004, U.S.A. (212) 692-1000.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

Kennecott has been a leading copper producer and exporter since 1907. The company's operations are spread over 15 countries in 4 continents. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico. The company's principal operations are in the United States, Canada, and Mexico.

actual, que revele identidades de individuos concretos, con la clara intención de cuestionar sus actividades, pone de manifiesto que el museo no es más que otra institución al servicio de aquellos que ostentan el poder y de su propiedad privada. Que este trabajo se realizara con material que se encuentra a disposición pública, demostraba además, que parte del problema se debía a la propia apatía del público.

Haacke ha continuado exponiendo la amenaza que supone para los intereses públicos las intrincadas conexiones entre arte, poder y dinero. Así , por ejemplo, en la obra

Panel Nº 4 de la obra *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974), Hans Haacke. Este panel exhibe la filiación de algunos de los miembros del museo con la empresa Kennecott Copper Corporation y su actuación en Chile.

*Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974), el artista muestra la relación de los miembros de la Junta de Administración del museo con empresas multinacionales cuyas inversiones están involucradas en dudosas actividades políticas y económicas.

Michael Asher avanzó un concepto del emplazamiento partiendo de las dimensiones históricas o conceptuales del marco institucional. Por ejemplo, su contribución a la "73<sup>rd</sup> American Exhibition" en el Art Institute of Chicago, en 1979, consistió en re-localizar una réplica de bronce de una estatua del Siglo XVIII de George Washington desde su posición en el exterior en la puerta principal a una de las pequeñas galerías dedicada a la pintura europea del Siglo Dieciocho. A través de esta simple maniobra, acentuó la primacía del emplazamiento de la estatua en la definición de la función del trabajo (retirada de su elevado pedestal y localizada en su ubicación histórica adecuada, el monumento público, evocador de los valores atemporales tales como



patriotismo, igualdad, y libertad quedaba transformado en artefacto de menor interés estético). Asher ponía así de manifiesto que el marco institucional no sólo responde a un valor cualitativo, sino que también (re)produce formas específicas de conocimiento que están históricamente localizadas y culturalmente determinadas -no como modelos universales o atemporales-.

Mierle Laderman Ukeles en su *performance* titulado *Maintenance Art Activity* (1973) llevado a cabo en el Wadsworth Atheneum, en Hartford, Connecticut<sup>33</sup>, constituido a su vez por cuatro *performances*: *Maintenance of the Art Object*; *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside*; *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside*; y *The Keeping of the Keys*, exponía la labor oculta que invisiblemente se ejecuta para el mantenimiento de la autodefinición institucional del museo<sup>34</sup>.



22

En *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Outside* la artista estuvo limpiando durante cuatro horas los escalones de la entrada del museo, y, por la tarde, otras cuatro horas las salas de exposición (*Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside*). La apariencia de neutralidad y pureza del museo se revelaba un artificio, por el frenesí limpiador, por la eliminación continua de las huellas de los cuerpos y del tiempo: la suciedad, el polvo y la decadencia.

*Washing Tracks, Maintenance* (1973),  
Mierle Laderman Ukeles.

<sup>33</sup> Incluida dentro de la serie de 15 *performances* que realizó entre 1973 y 1974 en el contexto de la exposición itinerante "c. 7.500" de 26 mujeres artistas conceptuales organizada por Lucy Lippard.

<sup>34</sup> PHILLIPS, Patricia C.: "Maintenance Activity: Creating a Climate of Change" en: *But is it Art? The spirit of Art as Activism*. Felshin, Nina (ed.). Bay Press: Seattle, 1995, pp. 165-194.

En esta obra la artista realizaba un trabajo "no visible", desempeñando tareas "domésticas" de limpieza (orden, fregado o eliminación del polvo) como registro de un "arte de mantenimiento". Asimismo, las tareas domésticas, normalmente asociadas a las mujeres y al mantenimiento de los lugares, eran trasladadas a la esfera pública de la contemplación estética. Ukeles no sólo ponía de manifiesto los contrasentidos de la división de género, público/privado, alta/baja cultura, y arte/vida cotidiana sino también la inestabilidad de la máquina ideológica de la institución museo (que disminuye con la simple presencia de inócuos elementos tales como las motas de polvo).

A medida que se fue intensificando la crítica institucional en los años ochenta, ésta se fue centrando cada vez menos en los parámetros físicos del espacio para irse articulando en torno a una dimensión socio-política que incluía las instituciones culturales hegemónicas y posteriormente las estructuras políticas y sociales.

### **3.4. LOS MODELOS PARALELOS**

Con el alza de un trabajo de arte cuyo **contenido social** es crecientemente **indivisible de su forma** y superado el afán pionero y de rebeldía de los años sesenta (la creencia ilusionada en la eficacia de los procesos revolucionarios) se constata la **irrupción de una nueva tipología de manifestaciones** caracterizadas por la búsqueda de alternativas (fuera de la esfera del museo) a lo ya establecido así como una mayor valoración de la representatividad, participación, colaboración y diálogo cuestionando temas estéticos y sociales, y un nuevo respeto por la audiencia.

La desconfianza hacia lo ya establecido era total, considerando que el mundo del arte no era un lugar saludable, lo que provoca el **rechazo de las instituciones**. Para los artistas, las instituciones no podían, ni querían, tener en cuenta sus necesidades y mucho menos considerar sus demandas de cambio

84



social. Las instituciones pasaron pues a considerarse sinónimos de arte como decoración o entretenimiento.

Una de las consecuencias del rechazo de las instituciones fue el desarrollo de los espacios alternativos (al museo o la galería) y de proyectos experimentales sustentados por un discurso marginal ("contracultura"), experimentando éste último un gran desarrollo en los años ochenta.

Para los artistas jóvenes, la proliferación de estructuras independientes que no fueran el museo o la galería especializada, les permitía disfrutar de cierta autonomía profesional, frente al mercado capitalista y el cómodo *status* del "mundo del arte".

En todas estas organizaciones independientes se defiende el poder público del artista como tal. Los artistas "radicales" (*performers*, conceptuales...) suponen pues una amenaza para la estabilidad de una determinada clase social, al romper las creencias morales y la tradición de las normas burguesas.

Hasta casi los años ochenta, los proyectos alternativos estuvieron asociados a movimientos de resistencia, con actitudes "estéticamente contestatarias" que en algunos casos iban acompañadas de una confrontación política directa.

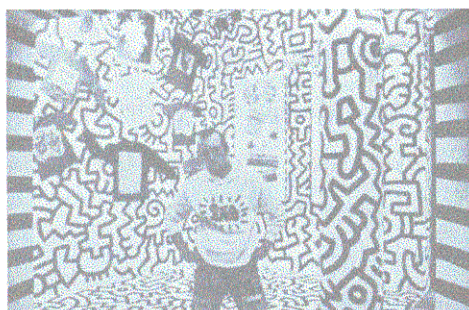
Hoy estos trabajos están plenamente insertados en la vida artística y disfrutan de subvenciones y ayudas, tanto privadas como estatales, dentro de los circuitos culturales<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Actualmente, se es muy consciente de que el museo también sanciona qué se encuentra tanto dentro como fuera. JACOB, Mary Jane: "Outside the loop", en *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*, cat.expo. Bay Press: Seattle, 1995, p. 52.

### 3.4.1. Espacios alternativos

23



Keith Haring en su tienda de 292 Lafayette St. en el Soho (1986).

En el barrio del Soho de Nueva York rápidamente surgieron todo tipo de galerías, clubes baratos, tiendas como la de "Stefan Eins" con baratos objetos de arte múltiple o la tienda de Keith Haring con sus siluetas reproducidas serigráficamente sobre todo tipo de prendas, carteles y objetos; o centros de arte como

"Fashion/Moda" de colaboración entre artistas y artesanos del vecindario. Estos espacios alternativos permitieron crear nuevas fórmulas con las que abrir los horizontes al gran público, otra cultura - que incluyera lo perverso y marginal- y otro arte, que expresase inquietudes sociales para así poder alterar y transformar el mundo a gran escala<sup>36</sup>.

El amplio número de "accesibles" organizaciones experimentales gestionadas y dirigidas por artistas durante los años setenta y ochenta permitieron la creación de una red "paralela"<sup>37</sup> de individuos, organizaciones y trabajos recientes, que concebían la propia galería como una obra de arte, tales como "Fun Gallery" o "Nature Morte", y una ebullición de iniciativas independientes que, por su riesgo y falta de "rentabilidad", no encontraban salida en la red mercantilista de las galerías<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> No sólo suponen un modelo de uso de espacios de exposición no tradicionales y descentralizados, sino también un nuevo tipo de arte, al posibilitar la mayor y más rápida experimentación posible. Las Kunsthallen y Kunstvereine suizas y alemanas tienen una estructura similar.

<sup>37</sup> Estas redes han sido esenciales para el desarrollo artístico de los diferentes países y sus espacios de exposición suponen puntos de referencia básicos para la cultura y el arte contemporáneo internacional.

<sup>38</sup> Con un tiempo de vida corto, estas organizaciones coincidían en cuanto a los motivos de su cierre: discrepancias estéticas, personales, administrativas, problemas de financiación, etc. (Q.v.)

Estas iniciativas paralelas, en principio extremadamente tácticas, se hicieron con el tiempo prácticamente convencionales, a medida que se fueron repitiendo las formas antiestéticas y se institucionalizaron los espacios alternativos. Estos básicamente asumieron la función de acreditación de los artistas, la misma función contra la cual se habían creado<sup>39</sup>. Todos buscaban una marginalidad imposible de mantenerse. El situarse en lugares que nunca pudieran ser institucionalizados ha sido siempre un desafío utópico al mundo del arte. Con la conocida habilidad estadounidense de capitalizar todo aquello que tiene repercusión pública, e integrarlo en la política cultural institucional en los años siguientes muchos de estos espacios alternativos se transformarían en instituciones subvencionadas estatalmente por el National Endowment for the Arts<sup>40</sup>. Baste citar casos como: el "Institute for Art and Urban Resources", que se inició como un proyecto sin espacio definido, y que posteriormente alquiló una torre de Manhattan, "Clocktower", (1972); de allí pasó a una antigua escuela de Long Island City (1976) y hoy dicho espacio está constituido como museo bajo el nombre de "P.S.1". Trayectorias semejantes en Nueva York han seguido el "New Museum", el "Alternative Museum", "Artists' Space", "Art in General", "White Columns" o el Museo del Barrio. Junto con otros espacios alternativos como la "Association of Artist-run Galleries" en el Soho, "Kitchen for Video & Music" o las cooperativas de artistas -tales como la de veteranos o de mujeres-. Hasta principios de los años ochenta, el propio Manhattan fue calificado de enorme espacio alternativo<sup>41</sup>.

---

GIANNETTI, Claudia: "Proyectos colectivos - espacios experimentales", en *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Aramburu, Nekane y Gil de Prado, Eva (dir.). Transforma: Vitoria-Gasteiz, 1997, pp. 16-19.

<sup>39</sup> FOSTER, Hal: "Contra el pluralismo", *El Paseante*. N° 23-25, 1995, p. 90.

<sup>40</sup> Se estudiará en el Capítulo Sexto.

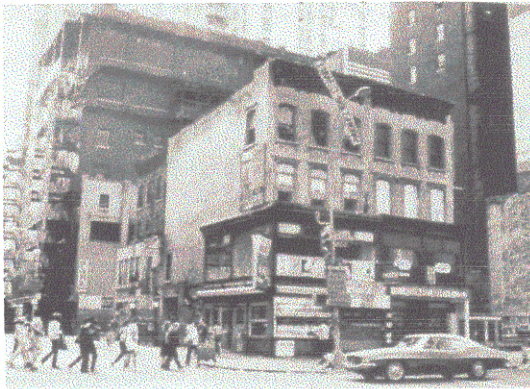
<sup>41</sup> La tradición de espacios alternativos en Nueva York es bien conocida, desde el "Armory Show" de 1913 o la pequeña galería de Alfred Stieglitz en 1917. RUSSELL, John: "Art in unexpected places", *The New York Times* (New York). 24.02.1980, sección 2, Arts & Leisure, pp. 1-2.

### 3.4.2. Proyectos alternativos

Entre los colectivos más paradigmáticos de los años ochenta cabe mencionar "Colab", por su compromiso social y colaboración entre artistas. Una de sus acciones más conocidas fue la exposición "The Times Square Show" (1980) en la que un edificio fue "asaltado artísticamente" por un grupo heterogéneo de artistas entre los que se encontraban, entre otros, artistas de *grafitti*, políticos y feministas<sup>42</sup>.

Otro ejemplo fue el de "Creative Time Inc" de Nueva York que ayudó y financió a artistas para la creación de arte provocativo e innovador en espacios públicos. "Creative Time" promovió proyectos, humildes y megalómanos, en áreas no desarrolladas urbanísticamente, sin estímulos culturales pero con valores arquitectónicos, históricos y artísticos.

24



25



24. Vista exterior del edificio que albergó la exposición "Times Square Show" (1980). Times Square, Nueva York. Este edificio abandonado fue utilizado en su totalidad. 25. muestra de algunas obras de la exposición localizadas en el interior. La obra de los artistas participantes se solapó en escaleras, pasillos, habitaciones,...

<sup>42</sup> En esta exposición participaron artistas como Rebecca Howland, Christy Rupp, Keith Haring, Kenny Scharf, John Ahearn y Rigoberto Torres. Ver FRANK, Peter: *New, Used & Improved. Art for the 80's*. Sharon Gallagher Cross River Press Ltd: New York, 1987, pp. 27-41.

La mayoría de estas iniciativas consistieron en instalaciones que empleaban como referencia la arquitectura en espacios desnudos, como un desarrollo del *minimalismo* y *pos-minimalismo*, sin ornamentos. Se escogían superficies vacías de viejos espacios, con una cierta afinidad estética, trabajando también en "otros" lugares tales como parques, bibliotecas o *halls* de universidades. Se realizaron exposiciones en edificios abandonados o deshauciados; -como las iniciativas organizadas por Creative Time en el n°88 de Pine st. -en pleno Wall Street- en Nueva York (1974-1978) que tuvo una afluencia de unos 200.000 visitantes; instalaciones en andenes de metro (Bill Brand en Brooklyn -1979-) También se realizaron numerosas acciones y visuales como "Art on the Beach", en los terrenos en construcción de Battery Park City, Nueva York, durante seis veranos consecutivos (1978-1984)<sup>43</sup> y a partir de 1987, en Hunters Point, en Queens. Esta línea de trabajo la continuarían numerosos colectivos de artistas pudiendo citar a Group Material como uno de los más destacados.

---

<sup>43</sup> Sobre proyectos alternativos ver: CONTINI, Anita: "Alternative sites & uncommon collaborators: the story of Creative Time"; en *Insights/ on sites*, Stacy Paleologos Harris (ed.). pp. 40-47; PHILLIPS, Patricia C.: "Temporary & Public Art"; en *Critical issues in public art*. Serrie, Harriet F. & Webster, Sally (ed.), pp. 295-304.



**ABRIR CAPÍTULO 4**

